Renata Soares Junqueira

Transfigurações de Axel

Leituras de teatro moderno em Portugal

Transfigurações de Axel

RENATA SOARES JUNQUEIRA

Transfigurações de Axel

Leituras de teatro moderno em Portugal

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livraria.unesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

J94t

Junqueira, Renata Soares

Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal / Renata Soares Junqueira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Recurso digital; il.
Formato: ePDF
Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
SBN 978-85-393-0477-6 (recurso eletrônico)

1. Teatro português (Literatura) – História e crítica. 2. Teatro e sociedade – Portugal. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

13-04823 CDD: 869.2
CDU: 821.134.3-2

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

A Maria João Brilhante,
A Rita Martins
À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)

Sumário

Introdução

Ao explicar a crise que afetou a forma dramática no final do século XIX, falando em rarefação do diálogo e das relações entre sujeitos, Peter Szondi (2001) acaba por descrever uma tendência que caracteriza não só o teatro moderno, mas também, de modo geral, toda a arte centrada no sujeito isolado e introvertido, ou seja, toda a arte moderna. Para Szondi, com efeito, a crise deflagra-se no momento em que a velha forma dramática, por definição baseada no diálogo e nas ações decorrentes de relações intersubjetivas, não dá mais conta de expressar suficiente ou adequadamente os novos temas que, desde o final do século XIX, tendem a infiltrar-se no drama moderno. Esses novos temas refletem naturalmente a situação em que se encontra o sujeito, o homem comum, que aos poucos – desde 1880, segundo a cronologia elaborada por Szondi – se vai transformando em "coisa", em peça da absorvente engrenagem da produção industrial que vai progressivamente moldando um novo mundo em que os homens já pouco ou quase nada dialogam entre si e onde a vontade de agir é frequentemente cerceada por um sistema socioeconômico que afronta o sujeito, que o aliena e o priva de qualquer ação livre. Ora, num mundo em que o diálogo se torna tão rarefeito quanto as relações intersubjetivas, como poderia sobreviver o drama? Só mesmo *transformando-se*, é evidente. Porque, uma

vez perdidos os seus princípios fundadores, o drama deixa de fazer sentido, como reitera Sérgio de Carvalho (2004, p.10):

> A descoberta genial de Peter Szondi no seu primeiro livro foi que uma forma dramatúrgica tão hegemônica como o drama – fundada no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo – deixa de fazer sentido quando os dramaturgos se defrontam com uma "vida que não vive", com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital.

Assim, a matéria que nos tempos modernos se oferece aos dramaturgos é a de uma "vida que não vive", porque já não se relaciona com outras vidas senão enquanto componente funcional da mesma maquinaria – a do sistema capitalista de produção – a que todas as vidas estão sujeitas. Daí que pululem no teatro moderno personagens introvertidas, autocentradas, já muito mais dadas ao monólogo que ao diálogo.

Na história literária, o lugar de origem desse sujeito isolado, cuja solidão toca frequentemente as raias da misantropia, é precisamente o do Simbolismo, o do Decadentismo, o do Impressionismo, o das duas últimas décadas do século XIX, enfim, onde não por acaso Peter Szondi localizou a origem da crise da forma dramática. O paradigma desse misantropo radical é Axel, protagonista do drama homônimo[1] de Villiers de l'Isle-Adam, que renuncia à vida para não ver frustrados os seus sonhos. Axel é o introspectivo, o imaginativo, o inativo por convicção de que "de eterno e belo há apenas o sonho" (Pessoa, 1985, p.160), como diria, já no século XX, uma das veladoras de *O marinheiro*[2] de Fernando Pessoa. É este o modelo de

1 Remeto o leitor ao poema dramático *Axel*, de 1890. Há tradução brasileira de Sandra Stroparo, editada em 2005 pela Editora da Universidade Federal do Paraná. Remeto também ao indispensável estudo de Edmund Wilson, *O castelo de Axel: estudo da literatura imaginativa de 1870 a 1930* ([1985?]).

2 Peça escrita em 1913 e publicada em 1915.

conduta que parece estar na gênese das mais interessantes personagens do teatro moderno em todo o mundo.

Mas isto não é tudo. Para entender melhor o teatro moderno é preciso mesclar ao paradigma de Axel um outro, que também projeta as suas raízes no final do século XIX. É o sujeito angustiado que ocupa o centro de *O grito* (1893), quadro bem conhecido do pintor norueguês Edvard Munch, que aqui se resgata não já simplesmente como notável precursor do Expressionismo, mas como ícone mesmo do homem moderno tal como o retratam os artistas expressionistas, isto é, como sujeito solitário, indiscutivelmente, mas agora contraposto ao mundo circundante, que o oprime e o desespera. Esse paradigma complementar ao de Axel permite-nos reforçar, para o estudo do teatro moderno, uma perspectiva sociológica que a figura de Axel, por si só, não ilumina suficientemente. Porque há em Axel um espírito aristocrático, à *dandy*, que considera abominável a sensaboria do mundo circundante e, por isso, leva-o a evadir-se decididamente desse mundo.[3] Para Axel, o ensimesmamento (o seu "encastelamento") ainda é uma alternativa honrosa e apaziguada, que compensa o seu desencanto com o mundo.

Já não será assim com o sujeito desesperado, que grita no quadro de Munch. Esse sujeito moderno parece ser aquele que descobre que já nem fechado em si mesmo consegue sentir-se apaziguado. Oprimido por forças externas, do mundo circundante, ele é o que percebe, ao tentar refugiar-se em si mesmo, que o rigoroso regra-

---

3 Com efeito, os simbolistas, numa atitude assumidamente desdenhosa, querem diluir as marcas de empenhamento social na literatura e nas artes em geral, e assim deixam encoberta a verdadeira motivação da sua profunda rebeldia. A esse respeito é muito esclarecedor o artigo de Jorge de Sena (1973), "Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras". Ali, a propósito de um soneto de Verlaine ("Langueur") e, por extensão, de toda a literatura decadentista, Sena sagazmente constata que o "tédio vago do esteta prenuncia as revoluções juvenis do nosso tempo" (ibidem, p.198). No soneto em questão, que evoca passivamente "a derrocada do Império Romano ante o ímpeto dos Bárbaros" (ibidem, p.197), o crítico percebe "uma significação tremendamente revolucionária", porque "*o poeta implicitamente reconhece que não é parte do Império que desaba, nem responsável por ele*" (ibidem, p.197). A meu ver seria esta mesma, em última análise, a postura de Axel.

mento social do seu mundo supercivilizado, bem como a "exploração mercantil de sua substância vital" (Carvalho, 2004, p.10) fizeram dele um estranho a si mesmo. São estes os tais "homens tornados estranhos a si mesmos", aos quais se referia Sérgio de Carvalho (2004, p.10). Para esse sujeito moderno, que perdeu já a irreverência e a impassibilidade do *dandy*, já não há, pois, qualquer possibilidade de refúgio. Ele é o homem angustiado que grita, ou que tem vontade de gritar, tal como o vemos não apenas na pintura de Edvard Munch e na de outros tantos mestres do Expressionismo, mas também, já que aqui falamos de teatro, nas mais representativas peças do teatro moderno, desde as de Strindberg e as de Ibsen, de Maeterlinck e de Frank Wedekind, até outras, posteriores, de Pirandello e mesmo de Brecht.[4]

É a junção desses dois paradigmas da modernidade desencantada, o de Axel e o de *O grito*, que nos permitirá lançar alguma luz sobre uma das mais relevantes vertentes do teatro moderno que se produziu em Portugal, qual seja, a de um teatro de introspecção psicológica, no qual tudo o que se passa (ou o que não se passa) em cena parece derivar de projeções psíquicas de um sujeito – um protagonista, ou antes um "Eu" complexo que se revela sempre multifacetado e frequentemente dissociado em *ego* e *alter ego*. Assim, não será difícil interpretar os elementos constitutivos desse teatro (personagens, cenário, objetos cênicos, jogos de luzes, música etc.) como uma combinação de dualidades feitas de termos opostos e complementares entre si: anjo e demônio, vida e morte, sonho e realidade, sublime e grotesco etc. O conflito é de foro íntimo – o sujeito em luta contra si mesmo ou contra a sua própria sombra; o homem dividido entre ser e simplesmente existir, entre o sonho e a realidade. A ação é pouca ou nenhuma. A forma dialógica persiste, mas deixa adivinhar por trás de si uma intenção monologal que ameaça dominar a cena.

Nesse teatro de introspecção psicológica enquadram-se, a meu ver, toda a dramaturgia simbolista com os seus protagonistas soli-

---

4 Em Portugal, as peças mais representativas dessa angústia existencial e desse desespero de que se fala aqui serão, provavelmente, as de Raul Brandão.

tários e autocentrados – seja a de Eugênio de Castro (*Belkiss: rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar* e *Rei Galaor*), seja a de D. João da Câmara (*O pântano* e *Meia-noite*), seja ainda a de António Patrício (*Pedro, o cru*; *D. João e a máscara*; *Judas* etc.), e ainda *O marinheiro* de Fernando Pessoa, o mais significativo teatro de Almada-Negreiros (com destaque para *Deseja-se mulher*), todo o teatro presencista (o de José Régio, por exemplo, com *Jacob e o anjo*; *Três máscaras*; *Mário ou eu próprio-o outro* etc.) e o que na "presença" teve raízes (todo o teatro de Branquinho da Fonseca, por exemplo), além de todo o teatro expressionista – com destaque para o de Raul Brandão.

Desses autores e de algumas dessas peças falaremos ao longo deste volume. É nossa intenção que das leituras que faremos transpareça que, também em Portugal, todo o teatro produzido desde 1894 – ano de estreia das peças simbolistas *Belkiss*, de Eugénio de Castro, e *O pântano*, de D. João da Câmara – até à década de 1950 é marcado por um "lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática" (Pasta Júnior, 2001, p.14). É claro, pois, que a teoria que norteia as nossas leituras é a *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi. Por essa mesma trilha chegaríamos, também em Portugal, a um teatro já plenamente épico, à maneira de Brecht, no qual a ação já não é capaz de mostrar-se em si mesma, mas apenas por meio da *narração* de alguém que entra em cena para a contar ou descrever e comentar. Mas este será já um outro teatro, que requer novas leituras, e dele falaremos talvez noutra ocasião.

Para finalizar esta brevíssima introdução, diremos, ainda a propósito da junção das duas figuras paradigmáticas de *Axel* e de *O grito*, que as duas, juntas, configuram precisamente uma alegoria daquilo que constitui o objeto das análises que adiante se apresentam: figurações do "duplo" como expressão da temática dominante nesse moderno teatro português, qual seja, a da busca de identidade do *ego* dissociado, esquartelado pelo processo civilizacional. Se a face de Axel é a face impressionista desse teatro, a sua contrapartida expressionista, ou o seu duplo, será, como veremos, a face do sujeito desesperado do quadro de Munch.

1
Um teatro de corpo e alma ou Eugénio de Castro e o teatro novo em Portugal

> *Estou cercada de coisas mortas e tão mortas que chego a duvidar se realmente vivo… Estou com sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas, que me despertem, que me agitem, que me sacudam…*
>
> (Eugénio de Castro, Belkiss, 1894)

> *Deus poderoso, se acaso existes, / Tem dó de mim, / Dó dos meus dias, que vivem tristes, / ¡Quais leões presos em real jardim! / […] / Como os ditames teus me consomem, / Como me abrasas! /*
> *¡Quero ser anjo, sentindo-me homem, / Quero ser homem, tendo umas asas!*
>
> (Eugénio de Castro, Sagramor, 1895)

Embora considerado por alguns dos seus contemporâneos como "o mais alto representante do movimento simbolista na poesia portuguesa" – é esta, por exemplo, a opinião de Júlio Dantas (1947, p.82) –, Eugénio de Castro (1869-1944) não tem sido tão agraciado pela crítica quanto António Nobre e Camilo Pessanha, para falar apenas dos dois mais decantados poetas do Simbolismo português.

Em última análise, a obra literária do autor de *Oaristos* – livro que introduziu, de fato, o simbolismo nas letras portuguesas em 1890 – parece ter ficado marcada por um lugar-comum, de laivo estigmatizante, segundo o qual esse autor teria sido o poeta de índole parnasiana que, tendo-se encantado, entretanto, com as novas fórmulas poéticas dos simbolistas franceses, oportunamente tratou de as introduzir em Portugal sem, contudo, demonstrar grande criatividade na sua própria obra poética, limitando-se a adaptar à língua portuguesa o modelo francês, que adotara à risca. É assim que Eugénio de Castro é ainda visto em muitos cursos de Letras – no Brasil, certamente, mas quiçá também em Portugal...

O estigma só começou a desfazer-se, excepcionalmente, em alguns artigos ocasionais, escritos por poetas e críticos que, após a morte de Eugénio de Castro, participaram de homenagens à memória do escritor. Dessas homenagens, duas merecem destaque. Uma delas foi promovida em 1946, pelo Instituto de Coimbra, e cujos frutos foram publicados, no ano seguinte, na revista *O Instituto* (volume 109), da qual cumpre sublinhar um estudo de Vitorino Nemésio (1947, p.5-28) intitulado "Perfil de Eugénio de Castro". O texto é importante porque aponta, com clareza, aspectos relevantes das mais importantes obras de Eugénio de Castro, valorizando o que constitui, na opinião do autor, a sua criação mais autêntica e singular, principalmente o poema dramático "Constança", de 1900. Para Nemésio, "Constança" é a grande obra-prima de Eugénio de Castro e marca o afastamento das convenções artificiais do simbolismo e o início da inspiração erudita, de pendor neoclássico, do escritor coimbrão. Há ainda na revista um ensaio de Denyse Chaste, "*Les thèmes symbolistes dans l'oeuvre d'Eugénio de Castro*", que salienta, na obra estudada, a capacidade de transformar em criações originais as figuras mais exploradas pelos simbolistas franceses.[1] Uma

1 Além dos estudos de Vitorino Nemésio e Denyse Chaste, publicou-se também no mesmo volume da revista *O Instituto* um escorço biográfico assinado por Amadeu Ferraz de Carvalho (1947, p.29-60), muito interessante porque comenta a colaboração de Eugénio de Castro em vários jornais portugueses

outra homenagem, muito mais recente, foi a do colóquio realizado nas universidades de Liège e de Mons, em 1990, por ocasião do centenário da publicação de *Oaristos* de Eugénio de Castro, evento que reuniu vários estudiosos cujos trabalhos foram publicados nas Atas do Colóquio.[2] Nas atas podemos ler, num interessante artigo de José Carlos Seabra Pereira intitulado "Eugénio de Castro e a instituição literária", a seguinte afirmação:

> O que, melhor que ninguém [...], Eugénio de Castro e, de outra maneira, António Nobre mostraram conhecer no final do século, foi essa argúcia de como mover-se no funcionamento institucional da literatura, e não só como intuição de como era necessário saber surpreender para prender, saber mudar para renovar, ainda que fosse com algumas linhas de continuidade. Essa estratégia é não só – naturalmente para um proveito de evidenciação pessoal – absolutamente legítima, mas resultou efectivamente numa *renovação profunda da literatura portuguesa do final do século*. (Seabra Pereira, 1999, p.15; grifo meu)

Entre uma data e outra, o poeta e crítico Carlos Queirós observava justamente, na sua *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX* (1948), que

> [...] é oportuno lamentar-se que não tenham sido para com o autor dos *Oaristos* tão justas e gratas as gerações literárias do *Orfeu*, do *Portugal futurista* e do *Centauro*, da *Athena* e da *Presença*. [...] Não

e informa que "No *Diário popular*, de que então era secretário o seu amigo Mariano Pina, [Eugénio de Castro] publicou três interessantes artigos em que expõe sobre poesia, sobre pintura e sobre teatro o ideal estético que então o dominava" (ibidem, p.40), revelando ainda que os artigos se intitulam, respectivamente, "*Cosmopolitas e nacionalistas, Pintura moderna, O teatro moderno*" e que "neste último, sinal de que já trazia na mente a *Belkiss*, sugere o plano duma mímica em que a Rainha de Sabá visita Salomão no bíblico palácio de Jerusalém" (ibidem, p.40).

2 Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999.

> se trata de insinuar que Eugénio de Castro haja influído seminalmente na personalidade poética deste ou daquele dos nossos *modernistas*, de modo a poder afirmar-se que, sem esse influxo, nenhum deles teria sido o que foi. Afigura-se-nos, todavia, injusto e pusilânime pretender velar o que a menos penetrante pupila crítica logo à primeira vista observa: o ter sido extensivo ao movimento do nosso modernismo poético o impulso inovador – quer no domínio da temática, quer no da prosódia – do autor dos *Oaristos*. (Queirós apud Martins, 1987, p.287)

Já no início da década de 2000, o trabalho de Vera Vouga, que dirigiu a reprodução fac-similada das *Obras poéticas* de Eugénio de Castro,[3] veio reiterar a importância do autor e a necessidade de reavaliar a sua obra, cuja edição "completa e definitiva" – feita com a aprovação do autor pela Lúmen, em Lisboa, entre 1927 e 1940 (oito volumes)[4] – estava esgotada havia já muitos anos.

Ainda são poucos, contudo, os estudiosos que se propuseram fazer a releitura de Eugénio de Castro. É míster insistir nisso, principalmente no que toca à sua produção para teatro, da qual pouco ou quase nada se tem falado – ainda que a sua peça *Belkiss* divida com *O pântano* de D. João da Câmara o reconhecido mérito de ter introduzido, no ano de 1894, a estética simbolista nos palcos portugueses. Como observa Seabra Pereira (1999, p.18), é Eugénio de Castro quem lança, nos anos de 1892 e 1893 – quando vivia em Lisboa e era colaborador assíduo de vários jornais locais –,[5] "novas pistas sobre o teatro, sugerindo aquilo que há então de mais avançado" e que outros dramaturgos, depois dele, saberiam realizar me-

3 Edição de Campo das Letras, do Porto, em seis tomos, com direção e textos introdutórios de Vera Vouga.

4 O nono e o décimo volumes dessas *Obras poéticas* concluíram-se apenas em 1944 pela Companhia Editora do Minho, em Barcelos.

5 Ainda está por fazer a coletânea dos artigos, crônicas e contos que Eugénio de Castro publicou em jornais lisboetas como *O dia*, *Ilustração portuguesa*, *Jornal do comércio*, *Diário popular*, *Novidades* e *António Maria* (cf. também Carvalho, 1947, p.39-40).

lhor: "com certeza que outros o vão realizar melhor do que ele, mas é preciso esperar por António Patrício, ou pelo D. João da Câmara de *Meia-noite* e de *Pântano* etc.".

Ora, digamos que já não se trata de esperar por D. João da Câmara, que compunha o seu teatro simbolista precisamente na mesma altura em que Eugénio de Castro também o fazia; no entanto, seria muito interessante perscrutar as influências que o autor de *Belkiss* e de *Sagramor* provavelmente exerceu sobre outros mais notáveis criadores do teatro moderno em Portugal, como o Fernando Pessoa de *O marinheiro* e de *Fausto*, e o António Patrício de *D. João e a máscara*. Para já, é evidente que o postulado simbolista segundo o qual a realização de qualquer desejo é sempre frustrante, como o podemos identificar no drama estático de Pessoa, é a nota dominante tanto em *Belkiss* quanto em *Sagramor*, assim como os diálogos entre D. João e a morte, em *D. João e a máscara*, podem ter recebido algum influxo deste, por exemplo, contido em *Sagramor* (poema dramático que revela, em Eugénio de Castro, a leitura do *Fausto* de Goethe):

> **Sagramor** – [...] Ó Morte, irmã do Amor, derradeira ilusão,
> És em mim como um astro a brilhar numa onda...
> Quem és tu? Como és tu? Teus beijos como são?
> **Uma voz** *(ao longe)* – ¡Vai pedir, Sagramor, à fé que te responda! (Castro, 2002, p.212)

Mas há muito mais do que isso. A proposta mesma – tributária do simbolismo, evidentemente – de criação de um teatro novo que fosse capaz de revelar não mais o mundo social, no qual se insere o sujeito que contra esse mundo se embate, mas o mundo interior, intrassubjetivo, no qual a luta que se trava é a do sujeito consigo mesmo, em que a alma se mostra espantosamente complexa e cheia de sinuosidades e contradições – essa proposta é coerente, aliás, com as descobertas psicanalíticas que começavam a ser divulgadas no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX e cujas consequências no plano da expressão formal são já visíveis nas peças

mais claramente simbolistas de Eugénio de Castro.[6] Essa proposta, enfim, da qual o autor foi, em Portugal, um dos primeiros adeptos, fez dele um importante precursor de todo o teatro português moderno, ainda que outros tenham ido, é verdade, mais longe do que ele na construção de novas bases para um teatro mais arrojadamente moderno. Em Eugénio de Castro, as inovações formais misturam-se com certa suntuosidade ainda bem parnasiana – isto acontece principalmente em *Belkiss*, como veremos –, mas a essência do teatro moderno já está, sem dúvida, nas suas composições dramáticas. Vejamos como.

O teatro moderno tem, segundo Peter Szondi (2001), o seu marco inicial na década de 1880 e é derivado de uma crise que atingiu profundamente a dramaturgia e em cuja origem estão a falência das relações intersubjetivas e, como consequência desta, a falência do diálogo – até então elementos fundamentais, tanto as relações entre sujeitos quanto os diálogos, para a sustentação da forma dramática. De fato, com o fortalecimento das modernas sociedades industriais e da sua tendência a fixar as relações humanas tão somente como componentes funcionais do sistema capitalista de produção, o homem passa a experimentar, intimamente, um isolamento que se vai cada vez mais radicalizando até o ponto de lhe não permitir outra saída senão a dos caminhos de um mundo intrassubjetivo que estaria, afinal, na base de toda a chamada "dramaturgia do eu", iniciada por Strindberg e posteriormente desenvolvida pelos expressionistas e por vários outros "istas" do século XX. Ora, com a escassez das relações entre sujeitos e a rarefação do diálogo, o caminho subjetivo vai – no teatro, mas não só nele – tomando de tal maneira o lugar da ação objetiva que, a certa altura, esta já não consegue mais apresentar-se por si mesma, sem a intermediação de

---

6 Quero referir-me a *Belkiss: rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* (1894), *Sagramor* (1895) e *O rei Galaor* (1897), deixando de lado, por ora, os demais poemas dramáticos do autor – *Constança* (1900), *O anel de Polícrates* (1907) e *O filho pródigo* (1910) –, que são frutos já da sua fase de afastamento do simbolismo e adoção de uma estética neoclássica.

um sujeito narrador. Estão criadas, desse modo, as condições para o nascimento do teatro épico, no qual Brecht, já no século XX, envidaria o seu talento de autor dramático.

Pois bem. No teatro de Eugénio de Castro é já bem acentuada a inflação do *ego* em protagonistas que têm, não por acaso, os seus nomes projetados nos títulos das peças: seja a rainha Belkiss, seja o pastor Sagramor, seja ainda o Rei Galaor – os protagonistas desse teatro dominam completamente a cena e tudo gira em torno deles e dos seus desejos, das suas ambições, dos seus caprichos e suas obsessões. Até mesmo os vários objetos que compõem o cenário – e aqui entra a tal suntuosidade parnasiana de Eugénio de Castro, a que já nos referimos – funcionam como símbolos expressando aspectos do psiquismo de cada protagonista. Há um conflito ou uma tensão gerada por forças antagônicas, mas essas forças se instauram no âmago da própria personagem. Daí que a figura alegórica mais apta a representar as personagens que se exibem nesse teatro seja precisamente a do Tritão – figura híbrida, ambígua, metade homem, metade peixe – que aparece na segunda parte do Canto Terceiro de *Sagramor*, queixando-se em versos alexandrinos cujas cesuras demarcam claramente, em cada verso, os dois hemistíquios que assim projetam na forma poética o princípio da dualidade inerente à figura do Tritão. Às vezes, o alexandrino só se exibe pela metade (vejam-se, a seguir, os versos em itálico), apresentando apenas seis sílabas – como, aliás, também acontece com o Tritão quando aparece "à flor das águas" (Castro, 2002, p.193), mostrando apenas a sua parte humana:

O tritão

[...]

Voltei-me contra o céu, que é justo que se queixe
Quem vê tornar-se em pó a Torre da Ilusão:
– ¿ Se sou homem, porque é que vivo como peixe?
¿ Se sou peixe, porque é que tenho coração?

Mas ao céu não chegava
A lacrimosa voz da minha dor sombria,
¡ E enquanto a alma para a terra me levava,
Esta cauda de peixe às águas me prendia!

[...]

Dois seres trago em mim, brigando em estranha guerra,
Com fúria carniceira:
¡ Homem, vivo no mar, peixe, ambiciono a terra,
E amante, abraço um vão bocado de madeira! (ibidem, p.191-2; grifos meus)

Daí também que fiquemos com a impressão de que todas as demais personagens, que contracenam com os protagonistas do teatro de Eugénio de Castro, representam desdobramentos psíquicos da personagem central, constituindo o seu *alter ego*, a sua sombra ou o seu duplo. Isto é deveras evidente em *Belkiss*, cujo dilema – ir ou não a Jerusalém, dar-se ou não ao rei Salomão? – se cristaliza na estrutura mesma da peça – toda organizada por um princípio dualístico – e se expressa cenicamente no confronto fundamental da rainha de Sabá com o seu velho mentor, Zophesamin, que, sempre vigilante, a adverte acerca dos perigos da luxúria e lhe recomenda a repressão implacável de todos os desejos a fim de evitar a frustração e o sofrimento. Aliás, a estrutura dualística desse drama de 1894 – vazado na forma de poema em prosa – deixa-se entrever logo no seu "Prelúdio", quando entram em cena duas escravas da rainha Belkiss – Hannah e Ladiké – para, "cingidas por túnicas de riscas amarelas e vermelhas" (idem, 2001, p.307), travarem entre si o diálogo que anuncia, nos seguintes termos, o conflito nuclear da peça:

Ladiké – Há já três dias que Belkiss não fala em ir ter com Salomão a Jerusalém...

Hannah – Mas não lhe faltará vontade... Se não fala nisso, é porque receia as reprimendas do velho Zophesamin. Zophesamin

odeia os prazeres da carne, diz que a luxúria é a origem de todos os males, e, como estima paternalmente a rainha, quere livrá-la de amarguras conservando-a casta.

> **Ladiké** – Zophesamin, querendo torná-la feliz, dar-lhe-á a morte. Belkiss não pode sofrer mais as tiranias da continência… Passa os dias e as noites contrariando a natureza, procurando obter, com mortíferos simulacros, as sonhadas delícias que a sua idade requere e que o destino obstinadamente lhe nega. Em volta dos seus olhos há canteiros de violetas… (ibidem, p.310)

Essa cena inicial tem uma espécie de desdobramento às avessas, ou invertido, na antepenúltima cena da peça (cena XIII, "Sob as nogueiras"), na qual dialogam dois privados do rei Salomão – Ahizar e Zabud – que prenunciam para breve a consumação do encontro sexual do seu rei com a rainha de Sabá:

> **Ahizar** – Dizem que Belkiss é virgem.
>
> **Zabud** – Dizem isso, dizem, mas muito breve há-de conhecer as voluptuosidades da carne… Talvez hoje mesmo… O que tolhe Salomão e Belkiss é a sombra desse velho Zophesamin, que os não perde de vista, passando as noites à porta dos aposentos da sua pupila, sempre alerta, sem fechar os olhos. O velho, porém, perde o seu tempo… Esta noite, sem que Zophesamin dê por tal, Belkiss mudará de alcova… Salomão anda doido de amores… Surpreendeu-a ontem, ao entardecer, quando Belkiss se despia para entrar no banho. Seminua, estava deitada num tapete de Carmánia, rubro e mole, e Ladiké, a escrava, raspava-lhe o corpo com um estrígilo de marfim… (ibidem, p.184)

É claro o paralelismo que aqui se estabelece: na cena das duas escravas, que se passa num dos palácios da rainha Belkiss, o diálogo faz referência às personagens de Belkiss, Salomão e Zophesamin; na cena dos dois validos de Salomão, que dialogam no jardim do palácio real de Jerusalém, as personagens referidas são as mesmas: Belkiss, Salomão e Zophesamin. Salta aos olhos, no entanto, que a

figura que sempre se destaca, seja qual for a ocasião e sejam quais forem os interlocutores, é sempre a da rainha de Sabá, de Axum e do Hymiar. Os estudiosos da obra de Eugénio de Castro já o têm dito: "Belkiss é uma figura composta com traços tão vigorosos que obscurece e apaga todas as outras da obra", afirmava Andrès González-Blanco (2002, p.92, tradução nossa) no estudo crítico que escreveu para o terceiro volume das *Obras poéticas* de Eugénio de Castro. Apontava ainda, o mesmo crítico, para a pertinência de algumas afirmações acerca de *Belkiss* feitas por Leopoldo Lugones, o autor do "Discurso preliminar" incluído na edição argentina da peça de Eugénio de Castro traduzida para o espanhol por Luis Berisso em 1897: "As outras personagens são os acessórios menores do drama. Belkiss, a alma de Belkiss, a vestimenta de Belkiss, os sonhos de Belkiss, é tudo..." (Lugones apud González-Blanco, 2002, p.93, tradução nossa).

Trata-se realmente de Belkiss e da alma de Belkiss, não haja dúvida. O teatro simbolista é mesmo, de resto, um teatro que pretende perscrutar os escaninhos da alma humana e revelar, tanto quanto possível, as suas múltiplas virtualidades. Mas precisamente por isso é que não diríamos que as demais personagens do drama de Eugénio de Castro são "acessórios menores"; diremos, antes, que atuam como personagens-símbolos, representando componentes vários de um mesmo magma psíquico – o de Belkiss, a protagonista – que se nos revela complexo, denso, desdobrável.

A figura mais eficiente na expressão dessa moderna dialética da alma cindida – dessa dialética do Eu e do Outro que são, afinal, o mesmo – é a antítese, que no drama de Eugénio de Castro ganha o estatuto de princípio organizador e determina a composição das cenas à base de duplas de personagens que se apresentam em sequência: as escravas Hannah e Ladiké; Belkiss e Ladiké; Belkiss e Zophesamin; o casal Horsiatf (mordomo de Belkiss) e Egla (prima da rainha); um estrangeiro e um escravo; Belkiss e Hadad (rei de Edom); Belkiss e uma doida; Horsiatf e Zophesamin; Belkiss e Nastosenen (o comandante da frota perdida); os dois validos de Salomão; Belkiss e Salomão. Também na fala das personagens des-

tacam-se algumas antíteses que, sendo recorrentes, contribuem efetivamente para o fortalecimento da mesma dialética. Veja-se, por exemplo, neste fragmento de diálogo, a antítese que sintetiza o pensamento do velho Zophesamin:

> **Zophesamin** – Ouve, Belkiss… ¿Julgas que os beijos de Salomão são mais doces que o mel, não é verdade?
> **Belkiss** – É verdade.
> **Zophesamin** – ¿E sentes um vivo prazer quando antevês a possibilidade de os receber, não é certo?
> **Belkiss** – É certo, Zophesamin, um prazer doido…
> **Zophesamin** – Pois bem, continua a sonhar essa delícia, mas não a queiras colher. A realidade é mais amarga que o heléboro. *É doce o desejar… mas realizar um desejo é matar esse desejo…* A posse deprecia os objectos amados. *Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão-de realizá-los…* (Castro, 2001, p.324-5; grifo nosso)

O ritmo da ação dramática, por sua vez, participa da mesma estrutura dualística que o torna mais lento nos momentos de contenção da paixão amorosa de Belkiss – refreada pelo implacável Zophesamin, que convence a rainha a valer-se do natural poder de cura das "folhas de cniza, que chamam a castidade" (ibidem, p.350) – para, em seguida, imprimir-lhe a intensidade crescente do desejo renascido[7] e da

7 O desejo do amor de Salomão renasce em Belkiss logo após a peripécia ocasionada por dois acontecimentos simbólicos: primeiramente, a passagem da rainha pela misteriosa floresta (cena VII) que se avizinha do palácio real de Sabá, na qual ela se aventura sozinha – como se mergulhasse no Inconsciente! – e, depois de encontrar uma doida, desmaia sobre uma moita de anacâmpseros, "planta que tem a virtude de despertar e avivar paixões amorosas" (Castro, 2001, p.369); logo em seguida (cena VIII), a frota perdida do comandante Nastosenen regressa a Sabá, trazendo riquezas que fazem a rainha sentir-se suficientemente poderosa e preparada para se apresentar a Salomão coberta de ouro. Este último acontecimento, sobretudo, é decisivo e, não por acaso, constitui a cena VIII, que é a que ocupa o lugar central dessa peça de Eugénio de Castro, antecedida por sete e sucedida por outras sete cenas. Com efeito, é o

consequente marcha triunfal da rainha de Sabá e de toda a sua corte até Jerusalém, ao encontro do rei Salomão.[8]

Ora, nessa engrenagem dramática em que tudo parece destinado a representar a alma enquanto lugar de forças contraditórias, de instâncias que se opõem e, ao mesmo tempo, complementam-se entre si, o Eu e o Outro não são senão duas faces de uma mesma moeda. Assim, Salomão e Zophesamin são dois lados de um mesmo espelho no qual Belkiss se vê: se no primeiro se projetam, em princípio, os seus impulsos eróticos e no segundo a sua inclinação para a estabilidade de *thanatos*, há um momento em que os valores se invertem porque, afinal, é a mesma sede de amor por Salomão que, saciada, provoca em Belkiss a frustração que a conduzirá à morte.[9] É o mesmo eixo, enfim, que sustenta o polo positivo e o negativo. Não é por acaso que, na cena VIII, o regresso de Nastosenen e da frota

---

enriquecimento material de Belkiss que a estimula a projetar-se à altura do rei Salomão, conduzindo-a, pois, ao seu encontro.

8 É provável que o ritmo de marcha triunfal e a suntuosidade palaciana dessa peça – aos quais, no entanto, contrapõe-se a desgraça que se instala, em forma de nuvem negra, sobre a cabeça de Belkiss e obscurece todo o seu reino – tenham inspirado Rui Coelho a extrair dela uma ópera em 1928 (cf. Rebello, 1984, p.60).

9 A mesma dialética de *eros* e *thanatos* instaura-se nos outros dois poemas dramáticos de inspiração simbolista de Eugénio de Castro. Digamos que o velho Zophesamin está para Belkiss assim como o rei Galaor está para Sibila, a filha que ele mantém cativa numa torre e a quem chega a furar os olhos para que ela não veja o mundo ao seu redor e, desse modo, não deseje nem ambicione nada para não sofrer a dor das desilusões. Para fazer frente à força repressora do rei/pai entra em cena, no entanto, um desconhecido que um dia ouvira, em sonho, a voz da princesa cativa e que desde então não se cansava de a procurar. Encontrando finalmente a princesa, o desconhecido enamorado liberta-a da prisão e foge com ela. Mas a desgraça virá em seguida – fatalmente, como sempre acontece no teatro simbolista de Eugénio de Castro –, porque o desfecho da ação dramática sugere que o jovem raptor era um filho bastardo do rei Galaor e, portanto, meio-irmão da triste Sibila. Quanto ao pastor Sagramor, protagonista da peça homônima que traz a palavra "amor" no seu próprio nome, podemos ler o seguinte na primeira parte do Canto Segundo: "No amor, onde buscara a suprema ventura, / Encontrou Sagramor as desgraças supremas: / ¡A Torre de Marfim mudou-se em cripta escura, / Os lagos em pauis e as asas em algemas!" (Castro, 2002, p.169).

que todos julgavam perdida e que, carregada de riquezas inauditas, vem devolver à rainha o otimismo e a crença na felicidade – estimulando assim os seus impulsos eróticos e a vontade de partir para Jerusalém em busca do amor de Salomão –, não é por acaso que esse regresso se faz acompanhar de uma nuvem negra que, instalando-se sobre o palácio real de Sabá, prenuncia a desgraça – a morte – que virá após a consumação do amor de Belkiss e Salomão. E é precisamente nessa cena VIII – a que ocupa o lugar central da peça, é bom lembrar – que o poeta-dramaturgo utiliza sua mais preciosa antítese, sua mais expressiva formulação poético-cênica do confronto primordial entre *eros* e *thanatos*: é virtualmente teatral, com efeito, nessa peça que tem sido acusada de o ser muito pouco ou quase nada,[10] o acentuado contraste entre o brilho fulgurante das diversas pedras preciosas e dos objetos raros, que Nastosenen oferece a Belkiss, e a sombra lançada pela nuvem negra sobre todo o palácio real. Para a obtenção do efeito cênico, será necessário o apelo visual de um jogo de luz e sombra que, de resto, confirma a nossa leitura do princípio dualístico que orienta, de lés a lés, a composição dessa peça inaugural do teatro simbolista de Eugénio de Castro.[11]

---

10 Luiz Francisco Rebello (1961, p.649-50) a excluiu da sua cuidadosa antologia do *Teatro português do romantismo aos nossos dias*, com a seguinte justificativa: "Quanto aos dramas históricos que nos últimos anos do século passado e primeiros do actual inundaram os palcos portugueses, temos por indiscutível que os raros aceitáveis se devem a autores (como é o caso de um João da Câmara, um Marcelino Mesquita, um Lopes de Mendonça) que noutras esferas de preocupações e interesses deram muito mais seguras e perduráveis provas do seu talento – e, portanto, pareceu-nos lógico preferir, na sua obra, estas produções àquelas. Uma excepção, apenas, poderia constituí-la a *Pátria* de Junqueiro, se neste aliás genial poema dramático a literatura (em sentido amplo) não prevalecesse sobre o teatro, ao ponto de praticamente o excluir, relegando-o assim para uma zona periférica em relação ao âmbito a que se circunscreve a antologia – como, de resto, se verifica também com o *D. Carlos* de Pascoaes e, no capítulo simbolista, com a *Belkiss* de Eugénio de Castro, pelas mesmas razões eliminados".

11 Até porque, como temos visto e não será demais repetir, o contraste de luz e sombra transcende os aspectos exteriores da cena e determina também a aparição das personagens em *duplas* representativas do *ego* e do *alter ego*, do sujeito e da sua própria sombra. Um bom encenador desse poema dramático

Nesse ponto, cumpre apontar, finalmente, o que parece uma originalidade do dramaturgo na criação desse teatro simbolista que ainda conserva, todavia, o gosto parnasiano da suntuosidade das pedrarias e dos objetos raros. É que por trás da matéria palpável das várias preciosidades que o comandante da frota oferece à rainha de Sabá parece estar, paradoxalmente, o intuito de expressar o etéreo, o impalpável, o inaudito. De fato, as pedras raras de Nastosenen evocam o sobrenatural, têm atributos de objetos mágicos e, em última análise, funcionam, também elas, como símbolos criados para sugerir os surpreendentes contrastes inerentes à alma – compreendida, esta última, segundo um panpsiquismo ao qual, cumpre lembrar, não eram alheios os artistas que, como Eugénio de Castro, aderiram ao ideário do decadentismo-simbolismo. Para ilustrar esse aspecto, vale a pena transcrever o seguinte fragmento de diálogo entre Belkiss e Nastosenen:

> *Belkiss senta-se num tapete de Babilónia, vermelho e farto, enquanto Nastosenen começa a acarretar para junto dela inúmeras conchas de tartaruga acoguladas de pedras preciosas.*
>
> **Belkiss** *(apanhando uma mancheia de pedras vermelhas)* – Parecem carbúnculos... ¿Como se chamam estas pedras?
>
> **Nastosenen** – Lincúrios... São cristalizações de urina de lince e atraem o cobre, o ferro, as folhas secas e as palhas... *(levantando do chão, com grande esforço, uma esmeralda colossal)*. Vê esta esmeralda!... tem quatro côvados... Só há uma maior: aquela que um certo rei de Babilónia mandou ao Pharaó...
>
> **Belkiss** (*extasiada)* – Como é brilhante! Hei-de pô-la no observatório para ver por ela os eclipses...
>
> **Nastosenen** – Estas, mais pequenas, têm uma qualidade singular... envelhecem, embranquecem com o tempo...

---

de Eugénio de Castro deveria, pois, saber sugerir a oscilação entre o claro e o escuro na caracterização mesma das personagens (no seu vestuário, no timbre da sua voz e no ritmo das suas falas etc.).

> **Belkiss** – Dizem que os cabelos brancos são produzidos pela desgraça... Talvez estas esmeraldas sofram... ¿Como será a alma das esmeraldas?... E estes carbúnculos arroxeados?
>
> **Nastosenen** – São *ametistizontes*... A esta pedra chamam *anthracitis*... Parece um carvão... Borrifada com água torna-se em brasa, e apaga-se quando a lançam ao fogo... (ibidem, p.392-3)

Temos, pois, nessa peça que introduziu o teatro simbolista em Portugal,[12] um drama de alma, evidentemente, mas de uma alma que ainda não abre mão, para se expressar, do esplendor das joias, das pedrarias e dos objetos raros que constituíam o instrumental imagético e retórico do parnasianismo. O que aqui se ostenta é, com efeito, uma alma que só se concebe colada ao corpo – seja o corpo agente da rainha protagonista e dos *duplos* ou sombras que a acompanham, seja o corpo paciente dos objetos cênicos que, afinal, exercem a mesma função simbólica de tudo o que constitui a cena simbolista de Eugénio de Castro. É verdade que nos seus dois poemas dramáticos subsequentes, também de inspiração simbolista, o autor iria já depurando a cena, libertando-a do aparato suntuoso: se *Sagramor*, de 1895, ainda ostenta o requinte formal dos versos alexandrinos e constitui "o tipo do poema intelectual constituído de elementos exclusivamente literários" (González-Blanco, 2002, p.81, tradução nossa), em *O rei Galaor*, de 1897, vemos já uma cena sem atavios, com um rei e uma rainha completamente despidos de pompa.[13] Em *Belkiss*, todavia, o gosto parnasiano da *matéria* rara e

---

12 Juntamente com *O pântano* de D. João da Câmara, que também é de 1894, convém não esquecer.

13 Eis, parcialmente, as rubricas que descrevem o salão palaciano do rei Galaor, no início das cenas I e III respectivamente, e que nos fazem lembrar dos palácios decadentes da realeza em peças de António Patrício como *O fim* e *Pedro, o cru*: "Grande e taciturno salão revestido de velhas tapeçarias. Ao fundo, uma janela sobre o mar. À esquerda uma porta. Crepúsculo" (Castro, 2002, p.361); "O salão da primeira scena, escassamente alumiado por um brandão. Noite de temporal. Relâmpagos, trovões. Galaor dorme numa cadeira, ao pé da janela aberta de par em par. Gudula dorme também, estendida no chão. Aos pés de Galaor, brilham as duas chaves da prisão de Sibila" (ibidem, p.387).

preciosa acaba por constituir mais um duplo – o do *espírito*, que se desdobra em cena – num conjunto coerente de dualidades estruturais que impressionam pela sua sistemática manifestação.

É, pois – podemos dizê-lo seguramente, já agora –, um teatro de corpo e alma este com o qual Eugénio de Castro, fazendo a sua estreia como poeta dramático, lançou bases para o novo teatro – cada vez mais assumidamente *anímico*, doravante – que se produziria em Portugal ao longo de toda a primeira metade do século XX, pela *verve* de autores como D. João da Câmara, Fernando Pessoa, António Patrício, Raul Brandão, Almada-Negreiros, Branquinho da Fonseca e José Régio, como veremos nos capítulos seguintes.

2
Metamorfoses do castelo de Axel

O meu palácio é velho e melancólico; nos longos corredores sinto esvoaçar coisas sombrias, ao profundo gemer do vento aflito. Louco entre os meus feridos de loucura, que parecem levar a vida em negros sonhos, sonhava também eu, sonhava, sonhava.

(D. João da Câmara, *O pântano*)

Só me sinto bem nos altos, onde a vista me farte o espírito de saudades. Saudades... ? É um anseio doloroso, um querer fugir para uma outra vida... donde vim... alguma vez sonhada... ? Nem eu sei!... Mas todos os dias, sem falência, todos, assim me arrasto!

(D. João da Câmara, *Meia-noite*)

É realmente espantoso que até hoje, passados já cinco anos do centenário da morte de D. João da Câmara (1852-1908), o nome desse autor ainda seja tão pouco conhecido nos meios universitários brasileiros e a sua obra seja tão pouco estudada, mesmo em Portugal. São pouquíssimos e quase podem contar-se nos dedos de uma mão os estudos que, na fortuna crítica do escritor, são dignos de menção, seja pela sua extensão, seja pela importância que tiveram,

em dada altura, nos círculos literários portugueses, seja pela sua efetiva acuidade crítica. Como trabalhos de relativo fôlego, cumpre citar três dissertações de licenciatura em Filologia Românica, defendidas em universidades portuguesas: a pioneira foi a de Maria Fernanda Severo Alves, *D. João da Câmara* (Lisboa, 1943), seguida da de Maria Florinda de Almeida, *D. João da Câmara: o dramaturgo* (Coimbra, 1945) e da de Margarida Cândida de Almeida, *D. João da Câmara: elementos para o estudo da sua dramaturgia* (Lisboa, 1952). Como depoimento interessante (apesar de alguma inconsistência crítica), registre-se a oração proferida por Ramada Curto na sessão solene da Academia das Ciências de Lisboa, em outubro de 1952, *A propósito do centenário de D. João da Câmara*. Como trabalho útil pela boa síntese que apresenta das peças de João da Câmara, devemos mencionar *O teatro de D. João da Câmara* (1954), de Eurico Lisboa Filho. E pela sua notável qualidade, merecem relevo o livro de Fernando Jorge Vieira Pimentel, *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX – D. João da Câmara, um caso exemplar*,[1] publicado pela Universidade dos Açores em 1981, e o ensaio que Luiz Francisco Rebello escreveu em 1947, *D. João da Câmara e os caminhos do teatro português*, publicado em 1949 e novamente, com pequenas alterações no texto original, em 1961. Esses dois últimos títulos – e, sobretudo, o de Rebello, cuja perspectiva aparece modificada na introdução que ele compôs para o volume que reúne as peças *Os velhos* e *Meia-noite*, editado no Porto em 1983 pela Livraria Civilização – constituem o que há de melhor na fortuna crítica de João da Câmara.[2] Completamos, pois, o nosso quadro com pouco mais de meia dúzia de títulos.

1 Esse trabalho foi, originalmente, a dissertação de licenciatura que o autor defendeu na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1969.

2 Mas cumpre mencionar ainda o mais recente trabalho de Rita Martins, que organizou a primorosa edição, em quatro volumes, do *Teatro completo de D. João da Câmara* dado à estampa em Lisboa pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Os três primeiros volumes saíram do prelo em abril de 2006, com estudo introdutório da pesquisadora no volume 1; o quarto volume veio a lume em novembro de 2007.

Isso é muito pouco para um autor que, na opinião de um crítico como Luiz Francisco Rebello (1983, p.10), foi "o primeiro dramaturgo da sua geração e o maior do século XIX depois de Garrett". É pouco, deveras, para quem, segundo Jorge de Faria (1958, p.241), "com Gil Vicente e com Garrett, dos quais foi lídimo sucessor, constitui a trindade máxima do teatro português de todos os tempos". E mesmo seria pouco para quem, segundo a crítica mais comedida de Fernando Jorge Vieira Pimentel (1981, p.198), no cenário português dos finais do século XIX foi capaz de "conferir especificidade a uma literatura dramática de parcos recursos".

E, quando mais não seja, D. João da Câmara é autor de vasta produção teatral.[3] Desde quando era estudante no Colégio de Campolide, em Lisboa, compunha dramas curtos (*O diabo* e *Nobreza*, ambos de 1873; *Bernarda no Olimpo*, 1874) e monólogos em verso (*Charadas e charadistas*, 1873) destinados a récitas escolares. Ao longo das décadas de 1870 e 1880 continuou a compor comédias num ato só, mais ou menos ingênuas (*Ao pé do fogão*, 1876; *D. Brízida*, 1888) e monólogos em verso (*Os gatos*, 1885). Mas cumpre lembrar que até então ele ainda se dedicava principalmente à profissão de engenheiro dos Caminhos de Ferro Portugueses, o que o obrigava a viagens frequentes. Só depois de abandonar a vida errante de engenheiro, no fim dos anos 1880, João da Câmara pôde desenvolver, a seu bel-prazer, a vocação de dramaturgo. Com efeito, a sua primeira peça de grande êxito foi representada em 1890, no Teatro Nacional D. Maria II: *D. Afonso VI*, um drama histórico em verso heroico. Aqui teve início, na verdade, uma carreira dramática brilhante, mas de um brilho intermitente, com altos e baixos na sua produção. Nota Luiz Francisco Rebello ([1961?], p.14-5), por exemplo, que "a lição de verdade humana (no desenhar dos caracteres e no conduzir da ação dramática) e de simplicidade formal (ausência de efeitos fáceis e de tiradas declamatórias) que [...]

3 Além de teatro, João da Câmara publicou dois romances históricos – *El-rei* (1895) e *O conde de Castel Melhor* (1903) –, um volume de *Contos* (1900) e dois de poesia – *Novas do outro mundo* (1896) e *A cidade* (edição póstuma em 1908).

se desprendia" dos cinco atos de *D. Afonso VI* foi desdenhada pelo próprio autor já na sua peça seguinte, *Alcácer-Kibir* (1891), outro drama histórico em verso – também levado ao palco do Teatro D. Maria – em cuja composição, todavia, teria prevalecido a necessidade que o autor tinha de "pactuar com os gostos adulterados das plateias burguesas do seu tempo". Faltou então a D. João da Câmara um trabalho mais

> [...] lento e meditado – incompatível com as dificuldades económicas da sua existência, que o levavam a assinar contratos ruinosos com empresários e editores, que o obrigavam a uma produção intensíssima, sem método e apressada, que o faziam por vezes inclinar-se ante as baixas preferências das plateias. (ibidem, p.10)[4]

Depois de *Alcácer-Kibir*, o dramaturgo compôs a peça que veio a ser a sua melhor comédia – *Os velhos*, que o mesmo Luiz Francisco Rebello (ibidem, p.36) chegou a considerar "a obra-prima do teatro de João da Câmara, e uma das mais belas obras de todo o nosso teatro",[5] teve a sua estreia no Teatro D. Maria, em março de 1893, com interpretação dos mais consagrados atores portugueses da época: Eduardo Brazão, João Rosa, Joaquim Costa, Ferreira da

4 D. João da Câmara era filho de família nobre, mas de uma nobreza já decadente, sem muitas posses. Tinha, ademais, sete filhos para sustentar e uma incorrigível mania de dar tudo o que tinha nos bolsos aos pobres pedintes que o abordavam na rua. Raul Brandão (1919) descreveu-o assim: "Vejo sempre diante de mim o D. João da Câmara, já cansado e asmático, olhando por cima das lunetas e falando baixinho com receio, uma modéstia no dizer, e um medo de magoar... A barba espessa, a grenha espessa e um chapelinho posto ao lado, completam a figura um pouco mole. É quase um santo. Joga e jejua. Dá tudo o que tem. Exploram-no".

5 Trinta e seis anos depois de ter escrito o ensaio *D. João da Câmara e os caminhos do teatro português*, em que considerava *Os velhos* a obra-prima do autor, Luiz Francisco Rebello, na "Introdução" que escreveu para o volume editado em 1983 pela Livraria Civilização, do Porto, que reúne as peças *Os velhos* e *Meia-noite*, qualifica esta última como a peça em que "o simbolismo de D. João da Câmara atinge a cota mais elevada, e a sua arte a mais perfeita e equilibrada expressão" (Rebello, 1983, p.21).

Silva, Rosa Damasceno e outros. Apesar deste elenco, o público português, "habituado ao ritmo majestoso dos alexandrinos do drama histórico neorromântico, aos complicados enredos e às tiradas grandiloquentes dos dramas de assunto contemporâneo", não soube apreciar "a ação linear e a linguagem simples e desadornada" (Rebello, 1983, p.17) dessa comédia. Só em 1905, quando o Teatro D. Maria a repôs em cena, os seus méritos foram plenamente reconhecidos.[6] De resto, a mesma incompreensão marcaria também a primeira recepção das demais peças de boa qualidade, que João da Câmara produziu entre 1894 e 1900, quando abandonou os domínios do drama histórico neorromântico, nos quais se inseria o seu *Afonso VI*, ou mesmo os domínios do drama realista, em que se inscreveram *Os velhos*, para propor, corajosamente, uma renovação da cena portuguesa de acordo com o modelo de teatro simbolista que vinha do norte da Europa (de Maeterlinck e de Ibsen). Quero referir-me, nomeadamente, às peças *O pântano* (1894), *Triste viuvinha* (1897), *O beijo do infante* (1898) e *Meia-noite* (1900), esquecendo por ora que o autor compôs ainda – mas sem o mesmo critério qualitativo –, no mesmo período e até 1907, outras tantas comédias (citem-se *A toutinegra real*, de 1895, *Ganha-perde*, de 1896, e *Casamento e mortalha*, de 1904) e dramalhões (*A rosa enjeitada*, de 1901, *O amor de perdição*,[7] de 1904) muito conformes ao gosto popular.[8]

---

6 A comédia *Os velhos* atravessou o oceano e fez sucesso no Brasil, onde se representou no Rio de Janeiro. No espólio de D. João da Câmara pertencente ao Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, há, na caixa "H", uma crônica de três páginas datilografadas, intitulada "Theatro Lucinda", na qual se descreve uma homenagem a D. João da Câmara feita pelos "homens de letras do Rio de Janeiro" (Arthur Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac etc.) depois do sucesso de *Os velhos* naquele teatro carioca.

7 Drama em sete quadros extraído do romance homônimo de Camilo Castelo Branco, que se representou em quase todos os teatros de Portugal e que também chegou ao Brasil.

8 Luiz Francisco Rebello dá-nos assim o quadro quantitativo da obra teatral de D. João da Câmara: "[...] 31 peças originais, das quais oito operetas e uma peça fantástica; onze traduções entre as quais uma opereta e uma mágica. Das 31 peças originais, sete são em verso e dez em um ato, das quais cinco em verso. Todas as operetas, exceto uma, foram escritas em colaboração; em relação às

É, com efeito, com a sua produção dramática mais marcadamente simbolista que D. João da Câmara merece um lugar de relevo na história do teatro português (e, diga-se de passagem, também na história do teatro de língua portuguesa), como pioneiro[9] na criação de recursos modernos que, posteriormente, seriam explorados e desenvolvidos por Fernando Pessoa, António Patrício, Raul Brandão e outros autores, já na segunda e na terceira décadas do século XX. O próprio João da Câmara decerto pressentia a importância desses novos recursos e, não por acaso, tratou de traduzir para a língua de Maeterlinck peças como *O pântano*, *Triste viuvinha* e *Meia-noite*, que ele desejava, talvez, fazer chegar a palcos maiores, fora de Portugal.[10]

Era a esse ponto que queríamos chegar, mas ainda não falaremos do teatro simbolista de D. João da Câmara sem fazer mais duas ou três considerações prévias. A primeira apenas para lembrar

---

restantes 23 peças, apenas quatro foram escritas em coautoria. Das onze peças traduzidas, nove são de origem francesa, uma belga e uma inglesa, tendo ficado inéditas as duas últimas; três foram traduzidas em colaboração. [...] O período mais fecundo da sua produção dramatúrgica decorreu entre 1890 e 1901: vinte peças originais, em que se incluem as oito operetas, e seis traduções" (Rebello, 1983, p.11-2). Cumpre dizer, no entanto, que além destas há ainda outras, inéditas, completas e incompletas, guardadas no espólio do escritor, no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa. Como curiosidades – e também porque alguns títulos interessam porque sugerem temas recorrentes no conjunto da obra do autor –, cito alguns manuscritos que encontrei na caixa "A" do referido espólio: *O Fonsequinha* (incompleto), *O órgão da tarde* (incompleto), *O primo João* (apontamentos para uma peça), *A morte branca* (apontamentos para uma peça), *A primeira ruga* (incompleto), *Lutas íntimas* (comédia em três atos, completa), *A coisa má* (drama em quatro atos, completo), *A bruxa do vale* (incompleto), *Os calculistas* (incompleto), *A moira encantada* (incompleto), *Cabeças de vento* (apontamentos para uma peça) e *Auto da rainha santa* (incompleto).

9 Juntamente com Eugénio de Castro, que, é bom lembrar, com a peça *Belkiss: rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar* introduziu o simbolismo no teatro português em 1894, mesmo ano de *O pântano* de D. João da Câmara.

10 Estão no espólio de D. João da Câmara os manuscritos originais de todas as peças do dramaturgo. *O pântano*, *Triste viuvinha* e *Meia-noite* encontram-se também manuscritas em francês: *Le marécage* (versão completa, datada de 5/4/1896), na caixa "A"; *Pauvre petite veuve* (versão incompleta), na caixa "C"; e *Minuit* (versão completa, com data de 1906), na caixa "D".

que também merece destaque a tentativa sistemática de criação de uma ópera-cômica portuguesa, que o autor empreendeu frequentemente com a colaboração de Gervásio Lobato e do maestro Ciríaco Cardoso. Citemos, em ordem cronológica, *O burro do Sr. Alcaide* (1891), *O solar dos Barrigas* (1892), *O valete de copas* (1892), *O testamento da velha* (1894) e *Bibi & cia.* (1902). Algumas dessas operetas tiveram êxito duradouro em diversos palcos, como foi o caso de *O burro do Sr. Alcaide*, representada nos teatros Avenida, Trindade, Príncipe Real, D. Amélia e Rua dos Condes, em Lisboa, no Teatro do Príncipe Real do Porto e nos teatros Lucinda e Recreio Dramático do Rio de Janeiro. Citemos também, de autoria exclusiva de João da Câmara e música de Filipe Duarte, *O oito* (1896), e, com a colaboração de Eduardo Schwalbach e música de Nicolino Milano, o *João das velhas* (1902).

Uma segunda consideração deve registrar o fato de que D. João da Câmara também escreveu muito para jornais, tendo sido, durante doze anos consecutivos – de junho de 1895 até fins de 1907 –, o cronista responsável pela coluna "Crônica Ocidental" da revista lisboeta *O Ocidente*, na qual desempenhou regularmente a função de crítico teatral. Ademais, foi cronista em dois jornais do Rio de Janeiro entre fevereiro de 1905 e janeiro de 1908: a *Gazeta de Notícias* e o *Correio da Manhã*.

E, finalmente, uma terceira consideração deve traçar o perfil do público português que frequentava as salas de teatro nos tempos de João da Câmara. Isto talvez ajude a compreender por que razão o dramaturgo compôs uma obra teatral tão diversificada, cultivando gêneros vários como a ópera-cômica, o drama histórico huguesco e o melodrama romântico, o drama realista e o drama simbolista – sem, afinal, aderir definitivamente a um único gênero ou a uma única escola literária. Se não, vejamos.

O público de então era constituído por uma aristocracia decadente,[11] que se comprazia "na recordação melancólica de um

11 Convém lembrar que a República, em Portugal, apenas foi proclamada aos 5 de outubro de 1910.

passado em que fora toda-poderosa" – daí a grande aceitação do drama histórico –; por uma burguesia que era, em parte, bastante endinheirada, já de cunho industrial, e, noutra parte, uma pequena burguesia comercial – para ambas a arte "funcionava como mera distração preenchendo as horas de ócio" ou, no caso dos pequenos burgueses, como uma "desforra da sua existência medíocre e banal", desforra "traduzida numa fuga a essa existência: daí o êxito do melodrama folhetinesco inçado de peripécias inverossímeis". E por último o povo que, como conclui Luiz Francisco Rebello ([1961?], p.9), "[...] por força do seu baixíssimo nível mental, mantinha-se (era mantido) num total alheamento de todas as verdadeiras manifestações artísticas". Não havia, nesse contexto, "uma *élite* apta a entender as manifestações mais ousadas da arte". E se nem uma peça simples e de ação linear e linguagem despretensiosa, como *Os velhos*, logrou ser compreendida por esse público quando da sua primeira récita em Lisboa, o que dizer então da recepção do teatro simbolista de D. João da Câmara? Que impacto provocou nos espectadores portugueses *O pântano*, por exemplo, em 1894? Veremos.

Em *O pântano*, João da Câmara cria, bem à maneira de Maeterlinck, uma atmosfera lúgubre, fantasmagórica, e uma ação que gira à volta de crimes, remorsos e desejo de vingança, tudo coroado pela fatalidade da morte – mas de uma morte que aqui deriva claramente de concepção cristã, inextricável da ideia de punição da maldade e da fraqueza dos homens.

O drama tem quatro atos: o primeiro e o quarto, que funcionam como moldura da peça, apresentam as personagens em ambiente mundano, salientando relações sociais que são determinadas pelo interesse econômico e pela hipocrisia – por um artificialismo, enfim, sugerido ora por um grande boneco chinês que se destaca no cenário (no primeiro ato), ora pelas máscaras que ocultam os rostos dos convidados de um baile carnavalesco (no quarto ato); o segundo e o terceiro atos mostram os protagonistas – o Duque, Luiza e Alfredo, elementos constituintes de um triângulo amoroso visado, desde logo, pela perseguição punitiva da morte – no ambiente soturno de um velho palácio, meio arruinado, situado em

terreno pantanoso, longe da cidade. Se, com efeito, no segundo ato a ação se desenrola ao ar livre, num jardim abandonado do palácio do Duque, no terceiro adentramos já o espaço do mistério e do sobrenatural, no interior de uma sala abobadada do mesmo palácio, onde nos deparamos com vários sinais agourentos: do lado de fora, muita neblina, ventania, trovoada, um cão chamado Saturno, que uiva sinistramente, e corujas que batem as asas nas vidraças das janelas; dentro da sala, proféticos e ameaçadores, o riso tresloucado de José (um velho criado do palácio) e as aparições de uma criança amedrontada (Mathilde), que é ao mesmo tempo idiota e vidente, acompanhando uma velha paralítica e sonâmbula (a Duquesa, mãe do Duque) que, durante as noites, percorre os sombrios corredores do palácio numa cadeira de rodas empurrada por José.

As personagens são, quase todas, representantes daquela nobreza decadente a que há pouco nos referimos: como protagonistas, temos um Duque que se apaixona perdidamente por uma mulher viúva, frívola e má (Luiza), que com ele se casa por conveniência, apenas para atrair Alfredo, o homem que ela ama e que só se interessa por mulheres ricas ou com boa posição social. Ao lado dessa tríade – dois homens e uma mulher –, e como contrapeso, temos uma outra, constituída pelas três personagens – agora um homem e duas mulheres – que encarnam, nessa peça, as forças punitivas, restauradoras da ordem moral: a Duquesa paralítica (mãe do Duque), que enlouqueceu depois de perder um filho (um irmão mais novo do Duque) que abandonara mulher e filha (a menina Mathilde) para viver uma aventura com uma mulher casada, e que por isso fora assassinado a mando do marido traído; a menina órfã (Mathilde, que é, pois, neta da Duquesa e sobrinha do Duque); e o criado José, velho demente (que lembra muito os cegos de Maeterlinck), dotado de uma sabedoria intuitiva capaz de interpretar as forças infernais manifestas no voo das corujas, no gemido do vento, na trovoada e no uivar de Saturno. É esse criado quem vê, quando todos dormem, fantasmas vestidos de branco que se levantam do pântano, ao redor do palácio, e que vêm todas as noites correr e dançar pelos corredores do soturno edifício, num ritual macabro.

Além destas, há ainda outras personagens que aparecem apenas no primeiro e no quarto atos e que têm a função de acrescentar informações que nos vão ajudando a desvendar o mistério que paira sobre a figura do Duque e sobre a sua família: uma Baronesa alcoviteira (Genoveva), que é casada, também por conveniência, com um homem muito mais velho que ela (Jorge, o Barão) e que, para compensar a sensaboria de uma vida sem amor, se ocupa exclusivamente com a promoção de casamentos entre os amigos frequentadores da sua casa; e, finalmente, um Doutor que, mais ou menos pasmado, vai assistindo às bizarras façanhas dessa Baronesa que, afinal, é quem articula o desastroso casamento de Luiza com o Duque.

Aos poucos o leitor/espectador – informado, sobretudo, pelo criado José – vai percebendo que o palácio do Duque ficou amaldiçoado desde que uma aventureira levou à desgraça o seu irmão mais novo. É o mesmo José quem acusa Luiza: "Todas vós sois o mesmo e perturbais o juízo aos homens. O sopro da peste passou sobre esta casa. Ninguém mais tratou dos campos; o pântano alastrou...!" (Câmara, [1894?], p.24). Depois, como sói nas tragédias, a descoberta de umas cartas e de uma fotografia de mulher, guardadas num velho cofre, vem revelar que a mulher fatal que, no passado, desgraçara o filho mais novo da velha Duquesa era a mesma Luiza que agora se casara com o Duque. O José, a velha Duquesa e Mathilde encarregam-se, pois, mais ou menos voluntariamente – na verdade, os três agem como possessos, como se encarnassem os fantasmas do pântano ou outras quaisquer forças sobrenaturais –, de conduzir o processo de justiça que só terminará no quarto ato da peça, com a morte de Luiza. O Duque, entretanto, também deve sacrificar-se, no final, como instrumento da "justiça divina": "Duque, Duque, senhor, veja se Deus o faz carrasco [...] Temos de ver completa a justiça divina" (ibidem, p.44), observa-lhe, com pertinácia, José. E, com efeito, no encerramento da peça, ao fim de um baile de máscaras, Luiza envenena o Duque para herdar os seus bens e dividi-los com Alfredo, o amante; mas, ao beijar, num último requinte de crueldade, a boca do marido envenenado para

evitar que ele gritasse, acaba por ingerir os restos do líquido mortal que também a aniquila.

É óbvio que aqui não há apenas a influência do teatro simbolista de Maeterlinck, que D. João da Câmara efetivamente conheceu. Temos ainda, a olhos vistos, elementos típicos do melodrama romântico: um exagero na construção de figuras insólitas (há três personagens assustadoras na peça: o velho criado, a Duquesa paralítica e a pequena órfã idiota), sinais de mau agouro em abundância (palácio arruinado, pântano, neblina, corujas, ecos, o cão que uiva etc.), o protótipo da mulher fatal (Luiza), um reconhecimento (*anagnórise*) feito por meio de cartas e fotografias guardadas num velho cofre e, finalizando a peça, a morte dupla de Luiza e do Duque, que caem, no palco, um após o outro (e aqui cumpre lembrar que Alfredo, o amante, também cai, aterrorizado pela súbita aparição da Duquesa paralítica que, minutos antes de cair o pano, invade a cena na sua cadeira de rodas, empurrada por José, cantando ambos um *requiem*). Diremos até que há, também, uma certa influência de Garrett e do seu *Frei Luís de Sousa*: na criação, por exemplo, da criança vidente e do velho criado agourento (Mathilde está para Maria de Noronha assim como José está para Telmo Pais), e no uso recorrente de pequenos indícios de fatalidade, como a recusa do Doutor em colaborar com a Baronesa, que quer executar – e executa, de fato – o seu plano alcoviteiro precisamente numa *sexta-feira*:[12]

> **Baronesa** – [...] O escolhido pela sorte será meu escolhido e portanto o noivo de Luiza. O Doutor ajuda-me?
> **Doutor** – Eu?
> **Baronesa** – A começar hoje, sim?
> **Doutor** – Nunca!
> **Baronesa** – Enguiços?
> **Doutor** – Sim, senhora; é sexta-feira. (ibidem, p.5)

12 Lembremo-nos de como a sexta-feira era para D. Madalena de Vilhena, na peça de Garrett, um dia terrivelmente aziago.

Evidentes são também algumas falhas de composição, como a mudança de cenário no quarto ato da peça. Se o medonho interior do palácio campesino do Duque, cercado por um fatídico pântano, foi cuidadosamente construído para condizer com a ação dramática planeada pelo dramaturgo – execução e punição de um crime – e com o sentimento de pavor que essa ação deveria provocar no público espectador, então por que transportar, no último ato da peça, as personagens para o palácio citadino do Duque, longe do pântano e dos demais índices de fatalidade apresentados ao longo do segundo e do terceiro atos? Qual o sentido dessa mudança repentina de cenário? Ainda que o ambiente mundano – o de um baile de máscaras – em que se dá o desfecho seja aparentemente o mais adequado a um pretenso *desmascaramento* da hipocrisia social, o afastamento do pântano no final da peça provoca no leitor/espectador uma inconveniente sensação de perda do vigor da tensão dramática ou, no mínimo, uma impressão de incoerência dramatúrgica.

No entanto, é provável que nem tenham sido esses excessos e falhas os responsáveis pelo insucesso de *O pântano* em Portugal, no ano de 1894.[13] Tratava-se ainda, é certo, de uma primeira – e temerosa – incursão de D. João da Câmara nos domínios do teatro simbolista, ainda com muita reverência ao velho romantismo. Mas nos seus fundamentos, a peça já era mesmo bem simbolista, e isso bastava para que o público daquela época não a compreendesse. Vejamos.

O espaço cênico em que se desenvolve a ação da peça – um velho palácio arruinado, afastado da cidade e mal-assombrado[14] – fun-

13 No espólio de D. João da Câmara há, na caixa "K", vários recortes de jornais de 1894 com críticas a *O pântano* e a outras peças do dramaturgo. Numa delas, o crítico do jornal *Novidades*, de 12/11/1894, observa que, n' *O pântano*, "o distinto escritor ou se enganou com os nossos atores e com o nosso público, ou se iludiu com a ideia e a forma da sua nova peça". Curiosamente, o mesmo crítico admite que o público não compreendeu a peça porque ela "sai completamente dos moldes clássicos das obras de teatro", procurando adotar "uns ideais da arte que não conseguiram ainda a consagração geral do mundo culto".

14 Estamos, como é evidente, perante mais uma figuração do *locus* predileto dos simbolistas, que se esmeravam em valorizar a misantropia das suas personagens, isolando-as em torres de marfim, em castelos quase inacessíveis (como

ciona afinal como metáfora, externando o que há de assustador e de pantanoso no interior das personagens que o habitam. O que importa a D. João da Câmara nessa sua peça de 1894 – e nisto ela é francamente simbolista – é retratar as figuras humanas alienadas, cada qual perdida no vertiginoso labirinto da sua própria alma, lançadas, todas, num mundo em que as relações entre as pessoas são já meramente superficiais, determinadas tão somente pelas convenções sociais da vida civilizada e frequentemente induzidas por interesses econômicos ou por caprichos passageiros. Para escapar a esse mundo de estereótipos, de fantoches, de aparências enganosas, de máscaras carnavalescas, os heróis simbolistas acabam por mergulhar no interior de si próprios – onde descobrem um mundo de instintos selvagens, assustadores[15] –, afastando-se do plano da realidade para elevar à potência máxima todos os seus sonhos de grandeza e de liberdade. Tornam-se, pois, alienados, temporária ou definitivamente alheados do mundo real, narcisicamente voltados para si próprios e para um mundo onírico que somente à sua subjetividade diz respeito. Em *O pântano* de João da Câmara, a alienação é progressiva e radical: as personagens enlouquecem, de fato; não

---

o do *Axel* de Villiers de L'Isle-Adam), em casas afastadas dos centros urbanos (como a de Des Esseintes, no romance *À rebours* de J.-K. Huysmans) ou em lugares afins.

15 Aqui cumpre registrar que D. João da Câmara foi também um notável desenhista e que há no seu espólio, na caixa "I", diversas folhas soltas com desenhos de homens e mulheres – supostamente, personagens da sua ficção literária –, alguns zoomorfizados, sugerindo o que há de animalesco nos seres humanos. Há também representações de mundos infernais, onde as figuras humanas – algumas com chifres, outras com vestimenta religiosa – aparecem cercadas por serpentes e por horrendas criaturas híbridas, meio humanas e meio animalescas. E há, ainda, desenhos apocalípticos em que os homens são submetidos a catástrofes provocadas por forças da natureza (montanhas, vulcões e nuvens carregadas) que têm rostos humanos e que atiram sobre a terra uma profusão de minúsculas formigas com forma humana. Os artistas da época, cansados e descrentes da visão positivista do mundo, que se fortaleceu sobremaneira na segunda metade do século XIX, tinham já, com efeito, uma fortíssima intuição da existência de forças psíquicas desconhecidas que a qualquer momento poderiam dominar o homem civilizado. A obra de Freud, é claro, tinha de ser fruto dessa época.

resistem à atmosfera miasmática do pântano (metafórico) em que se deixam atolar. E os protagonistas – Luiza e o Duque – só para morrer regressam ao convívio social em que os vemos no último ato da peça.

Para sugerir cenicamente esse mundo de figuras alienadas e introvertidas, o autor faz uso da repetição sistemática de gestos e de expressões, como se as personagens imitassem umas às outras, ou melhor, como se a loucura de uma personagem fosse aos poucos contagiando todos os demais habitantes do sinistro palácio. Em algumas cenas, dentre as mais impressionantes da peça, os diálogos chegam a parecer monólogos, como se uma única personagem falasse:

> **Duque** *(arrepiado)* – Contágio horrível! Sinto a razão fugir-me!... Fecha-me essa janela. É fatídica a lua no poente inda a espreitar entre os pinheiros. *(José fecha a janela).* E conta lá, que vês? Que sabes? Este palácio é como um túmulo. Quero saber a vida dos fantasmas. Tu sabes? Conta.
>
> **José** – É da neblina desse pântano. Entra a humidade pelas fendas, voam na casa os pesadelos.
>
> **Duque** *(imitando-lhe os gestos)* – Voam na casa os pesadelos!
>
> **José** – E os outros correndo pelos campos à luz da lua?
>
> **Duque** *(convencido)* – Sim!... Sim!
>
> **José** – Não os viu inda agora?... Vêm correndo! Apenas o sol desce, começam eles a formar-se, sobem mansinhos, dançam co' o vento, desfazem-se nos ares! São surdos, mas escutam-nos; são mudos, mas entendem-se. Correm na noite silenciosa, acordam ao piar dos mochos tristes, e então têm vida as coisas mortas.
>
> **Duque** – Têm vida as coisas mortas!
>
> **José** – Não queira saber nunca os mistérios da noite! Têm vida as coisas mortas; os doidos erguem-se dos leitos, onde acordados não se mexem; os surdos ouvem; os mudos falam!... Eh! Eh! Eh! Eh!
>
> **Duque** *(imitando-o)* – Eh! Eh! Eh! Eh!... Os doidos erguem-se dos leitos, onde acordados não se mexem!

José – Os surdos ouvem!

Duque – Os mudos falam!

José – Eh! Eh! Eh! Eh!

Duque *(revoltando-se contra o contágio)* – Não rias!... Não rias!... Contágio horrível!... Sinto a razão fugir-me!

[...]

José – Não queira saber nunca os mistérios da noite. Meta a cabeça sob as roupas, invoque o anjo da guarda. Irão soltando os seus gemidos, e as c'rujas hão de rir!... Eh! Eh! Eh! Eh!

Duque *(com medo à sugestão)* – Cala, cala esse riso!

José – Hão de voar nos corredores, batendo as asas silenciosas. Eh! Eh! Eh! Eh!

Duque *(completamente sugestionado, imitando José na gargalhada e nos gestos)* – Irão soltando os seus gemidos, e as c'rujas hão de rir! Eh! Eh! Eh! Eh!

(Ficam, um defronte o outro, rindo loucamente). (ibidem, p.29-30)

O mesmo contágio, que já envolvera no mundo fantasmagórico do criado a velha Duquesa e a menina Mathilde, acaba por acometer também Luiza, de maneira que, a certa altura, já quase não há distinção entre as personagens e tudo se confunde no interior desse mundo hermeticamente fechado:

Duque – É noite de Natal, noite alegre lá fora. Hão de tocar os sinos logo. *Gloria in excelsis*! E nós seremos juntos tremendo aqui, cheios de medo, buscando para os olhos a companhia d'uns outros cheios d'ódio! Que noite de Natal! *(Perdendo a razão)* Eh! Eh! Eh! Eh!

Luiza – Que tem?

Duque *(reagindo)* – Não! Não!... Foi do contágio! Luiza! Tenho medo!

Luiza – De que se ria?

Duque – Fizeste mal em saber os mistérios da noite.

Luiza *(contagiada, começando uma gargalhada)* – Eh! Eh! Eh! Eh!

> **Duque** *(aflito, tapando-lhe a boca)* – Não! Não!
> *(Ouvem-se dentro as vozes de José e Mathilde cantando).*
> **Luiza** *(com um grito)* – Lá vem ela!... Lá vem!
> **Duque** *(trêmulo, mas sossegando-a)* – Mas vem dormindo, vem com eles.
> **Luiza** – Sim, sim! Mas logo!... logo!...
> **Duque** – Tenho-lhe medo!
> **Luiza** – Tenho-lhe medo!
> *(Ficam a um canto, agarrados um ao outro tremendo de pavor, enquanto a Duquesa adormecida passa na cadeira empurrada por Mathilde e José. Quando a Duquesa vai passando estala um trovão prolongado).* (ibidem, p.34-5)

Desse modo, a diversidade do mundo exterior deixa de ter importância e fica obliterada pela diversidade que caracteriza o mundo interior das personagens. É, com efeito, a alma humana, complexa e multiforme, que essa peça quer perscrutar:

> **José** – [...]. Temos cavernas, dentro em nós, escuras, onde os maus pensamentos volitam quando é noite, em doidas revoadas de morcegos. Então a gente bate os dentes, então a gente agita-se n'uma dança de doidos de que o demônio toca a música. Eh! Eh! Eh! Eh! (ibidem, p.31)

Símbolo expressivo dessa diversidade psíquica é a protagonista, Luiza, protótipo de mulher fatal que traz no próprio aspecto físico uma duplicidade que provoca medo em Alfredo:

> **Alfredo** – Exactamente. Que tem ela? Vais rir talvez. Há dias pus-me a observar-lhe a cabeça. Remoinho ao lado e uma boça enorme do lado do remoinho.
> **Doutor** – Deve ser a do assassinato.
> **Alfredo** – Uma dissimetria profunda. Mas há mais e pior. Um olho é mais escuro do que o outro.

> **Doutor** – Agora és tu que sonhas.
>
> **Alfredo** – Repara. Mais escuro e maior. Mas ainda há mais. Vê-lhe a boca. Por costume e jeito, está séria d'um lado e a rir do outro.
>
> **Doutor** – Como a Vênus de Milo.
>
> **Alfredo** – Pois aí tens, meu grande idiota, que não profundas as causas dos teus sentimentos, o grande segredo da sedução dessa Luiza. [...]. Olha-lhe para a cara. Duche quente da direita, duche frio da esquerda. Ora aí tens porque me faz medo essa mulher. (ibidem, p.12-3)

Abatidas pelo desespero (o Duque, a Duquesa e José), pelo medo (Luiza e Alfredo, mas também o Duque e Mathilde) e pelo remorso (Luiza e Alfredo), todas as personagens atingidas pelos miasmas do pântano são dominadas pela loucura. E assim as relações que conseguem estabelecer entre si não passam de relações esquizofrênicas, marcadas, no plano da linguagem cênica, por repetições de gestos, de palavras e de gargalhadas desvairadas cujo efeito sobre cada uma das personagens – e também sobre o público espectador – é ainda ampliado pelos ecos que, no interior do velho palácio, prolongam assustadoramente as palavras e os risos repetidos.

Estamos, pois, perante um drama em que já são demasiado tênues as relações intersubjetivas. É já o drama em crise, tal como a diagnosticou Peter Szondi (2001) na sua *Teoria do drama moderno*, referindo-se a peças de Ibsen, Tchékov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann como exemplos de um drama que já não se sustenta mais pela ação e pelo diálogo. Estas duas foram as mais importantes categorias formais do drama que se produziu desde o Renascimento até ao momento em que (precisamente no final do século XIX, no contexto das modernas sociedades industriais) um vertiginoso processo de mecanização do mundo começou a provocar uma espécie de falência das relações intersubjetivas que, em teatro, se expressou pelo isolamento das personagens e pela inserção progressiva do elemento épico no seio da forma dramática. Com Strindberg surgiria,

com efeito, nesse momento de crise do drama, o que mais tarde levaria o nome de "dramaturgia do eu" e definiria "por décadas o quadro da literatura dramática" (Szondi, 2001, p.53). O "drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos", e vai resolvê-la concentrando-se no seu personagem central, "seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama" (ibidem, p.58).

Embora ainda não se trate propriamente, no caso de D. João da Câmara, de uma "dramaturgia do eu" como aquela que seria composta por Strindberg a partir de 1898 (ano em que o dramaturgo sueco começou a compor a célebre trilogia *Para Damasco*), é evidente que, numa peça como *O pântano,* há já uma crise das relações intersubjetivas que se reflete consequentemente na concepção dos diálogos (que frequentemente chegam a parecer monólogos) e da própria ação dramática (que às vezes parece estar na iminência de se transformar em *narração*, tendo ora o criado José, ora a Baronesa, ora o Doutor como potencial narrador de episódios que nos ajudam a desvendar o mistério que paira sobre o castelo do Duque).

Assim, os caminhos pelos quais D. João da Câmara envereda com *O pântano* não são já os do teatro romântico – que ele, todavia, ainda não esquecera –, nem são apenas os que foram abertos pelo teatro simbolista de Maeterlinck – que ele, no entanto, também seguiu. O autor, ainda que devagar e apenas tateando, atreve-se a ir mais longe, metendo-se nas veredas de um teatro psicológico que, na Europa da passagem do século XIX para o XX, ganharia impulso decisivo na dramaturgia de August Strindberg.

Também nas melhores peças que escreveu depois de 1894, o dramaturgo português tratou de afastar as suas personagens do mundo real, inserindo-as num universo à parte, muito semelhante ao dos heróis do simbolismo, onde as criaturas humanas se adestram na renúncia à vida e no cultivo de sonhos que só tarde ou nunca se realizam. É o que acontece em *A triste viuvinha,* comédia

de 1897 cuja protagonista, "tendo enviuvado muito cedo, sente despertar-lhe de novo o sangue para a vida e para o amor" (Rebello, [1961?], p.24), mas renuncia à realização amorosa para não desagradar ao sogro, que era muito seu amigo e que vivia apenas, obsessivamente, das melancólicas recordações que tinha do seu falecido filho.[16] E o mesmo ocorre em *O beijo do infante* (episódio dramático composto em 1898), que apresenta como protagonista um velho marinheiro que jamais perde a esperança no regresso de um neto que embarcara para as Índias, em 1498, na frota de Vasco da Gama. Obcecado pelo sonho do retorno do neto embarcadiço, o velho André esquece da vida, que vai passando, e arrasta consigo uma sobrinha-neta, a Teresica, que também renuncia à vida para esperar pelo primo Luís, que ela ama e que o mar lhe há de trazer de volta. Por ironia do destino – como frequentemente acontece, aliás, também com as personagens de Maeterlinck –, o velho marinheiro é levado pela morte instantes depois da chegada do neto, que finalmente regressa à casa.

Mas afinal seria só em 1900, com a comédia *Meia-noite*, que o teatro simbolista de D. João da Câmara chegaria à sua mais perfeita expressão. Aqui, sim, os protagonistas afastam-se espontaneamente das ilusões da vida real porque têm a consciência, agora plena, de que a realização de qualquer sonho redunda sempre, ao fim e ao cabo, em dor e frustração. A protagonista dessa peça, aliás, a Romana, figura feminina feita de resignação e de espírito religioso,

16 Acerca de *A triste viuvinha*, diz Luiz Francisco Rebello que "Uma tal atmosfera melancólica de renúncias e sacrifícios [...] parece anunciar aquele teatro a que, no segundo decênio do nosso século [o século XX], se haveria de chamar 'intimista'. A própria Nazareth, protagonista de *A triste viuvinha*, é, de certo modo, uma antecipação da *Martine*, de Jean-Jacques Bernard. Mas outros ainda são os pontos de contato da peça de João da Câmara com o intimismo; assim: um como que comprazimento do dramaturgo com a mediocridade dos destinos das suas personagens; uma ação lenta e diluída, em concordância perfeita com a psicologia dessas mesmas personagens; um diálogo feito de pequenas frases, de reticências, de silêncios" (Rebello, [1961?], p.24).

merece um lugar de destaque na galeria das mais interessantes personagens de todo o teatro português, desde sempre.

Trata-se de uma mulher de quase 30 anos de idade, que, depois de ter sofrido, na sua adolescência, um grande desgosto amoroso, foi viver na companhia do padrinho, um velho cônego, numa mansarda, nos telhados da Sé de Lisboa, renunciando assim radicalmente a quaisquer apelos da vida mundana.[17] Além do simpático cônego, participam da ação um sineiro de nome Sursum-Corda, que também vive na Sé com a sua jovem filha (Lucrécia) que é noiva de um santeiro (Cesário), e um organista (Crisóstomo) que se dedica de corpo e alma a uma composição musical para o *Cântico dos cânticos* de Salomão.

Todas as personagens convergem para a realização, ética ou estética, de um amor puro, ilibado, a ressumar religiosidade – um amor inspirado, diga-se de passagem, no da Sulamite[18] do texto bíblico –, que as projeta, em virtude do seu valor moral, num plano tão elevado quanto o plano arquitetônico que lhes permite contemplar à distância, no alto da Sé de Lisboa, o espetáculo da vida real. Com efeito, o Sursum-Corda, sineiro simplório e beberrão que fora abandonado pela mulher com uma filha "pequenina ainda no berço" (Câmara, 1983, p.221), não faz outra coisa senão tentar compensar o amor profano e infeliz, que o desencaminhou na vida,

---

17 No dia 1º de janeiro de 1904, D. João da Câmara publicou na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro uma crônica em que falava de uma visita que fizera, numa tarde de inverno, à Sé de Lisboa, o que o inspirou a escrever a peça *Meia-noite*. Ali, o autor faz uma interessante descrição psicológica da Romana, a protagonista da peça: "Foi uma visita numa tarde meiga de inverno, àquele templo, que me deu a ideia de compor a *Meia-Noite*, de descrever um tipo de mulher, ali, entre as velhíssimas pedras, abrandando agruras duma paixão, chegando à suprema tranquilidade, vendo nascer seus primeiros cabelos brancos sem uma saudade amarga da mocidade que lhe fugia" [cf. o espólio do autor no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, caixa "L" (MNT 49658)].

18 Sabemos que, numa primeira versão de *Meia-noite*, cujo original se encontra na caixa "C", no espólio de D. João da Câmara (MNT57729), o título dessa peça era *Sulamite*.

com a esperança no amor puro, ingênuo e juvenil, que une a filha Lucrécia ao santeiro Cesário. Por isso, dedica-se também o pobre sineiro a criar – na esteira do organista Crisóstomo, obcecado pela criação musical – um repique que faça o velho sino da Sé expressar, no dia do casamento de Lucrécia, o júbilo que só um amor imaculado pode suscitar. Por sua vez, Cesário – também ele um cultor de arte sacra – sacramenta o seu amor ao esculpir uma imagem de Nossa Senhora com a face de Lucrécia. E embevecido no centro desse pequeno mundo idealizado cujo equilíbrio e sustentação dependem, no entanto, da sua presença tutelar, está o cônego, sempre pronto a dar, a todos, prudentes conselhos.

Mas, acima de tudo, e provocando mesmo a admiração de todas as personagens – inclusive do velho cônego – pelo seu perfeito desligamento do mundo exterior, paira a figura mística de Romana, que apenas esteticamente, enquanto *representação*, aceita viver com Crisóstomo o amor imaculado que se expressa no *Cântico dos cânticos*. É, com efeito, ela que, com a sua voz melodiosa a declamar versos do Cântico de Salomão, inspira o organista a compor uma música que é, ao mesmo tempo, voluptuosa e espiritual – porque, diz Crisóstomo, "não se trata dum epitalâmio vulgar; a alegoria literal [do Cântico] diz a união da alma humana com o Verbo divino, a de Cristo com a sua igreja. Pudesse eu definir em notas não contaminadas a voluptuosidade espiritual das almas santas!" (ibidem, p.244). Mas quando o músico sai do plano estético para, na vida real, oferecer o seu amor à musa inspiradora, ela o rejeita: "Submetamo-nos, Crisóstomo. Esquece todo o mal, para onde nos quiseram raptar crueldades da fantasia. [...] Eu só quero a quietação das trevas" (ibidem, p.308).

Sem dúvida, estamos diante de uma figuração feminina do Axel de Villiers de L'Isle-Adam.[19] Nessa personagem, a Romana – que é, em última análise, quem levanta a antífona da peça que João da

19 Convém lembrar as datas: o poema dramático de Villiers de L'Isle-Adam é de 1890, antecedendo, pois, em dez anos, a *Meia-noite* de D. João da Câmara.

Câmara compôs em 1900 –, potencializam-se as características que, todavia, também marcam todas as demais personagens da peça: o culto do isolamento em função de uma misantropia que, sublimada pela religiosidade, é, nesse caso, mais serena que melancólica; uma consciente renúncia à efemeridade e ao logro dos prazeres mundanos; um apego ao universo factício da arte (ou mesmo à dimensão simbólico-lúdico-pictórica de um jogo de paciência com as cartas do baralho, distração predileta do velho cônego) como meio de compensação da renúncia aos apelos da vida terrena e, sobretudo, aos do amor carnal.[20]

Ora, é claro que, num mundo assim configurado, onde as criaturas humanas aparecem marcadas por voluntária reclusão, onde o plano estético oblitera o da realidade e a imaginação prevalece sobre a ação, as relações intersubjetivas também estão por um fio. À exceção dos jovens Lucrécia e Cesário, que, em razão da pouca idade que têm, ainda se deixam levar pelos atrativos da vida mundana,[21] todas as personagens da peça tendem a recolher-se no casulo da sua subjetividade, a exemplo da protagonista:

> **Romana** – Tenho o ar dessas torres, que estendem a sombra por cima dos telhados das casarias. Quando vou subindo, julgo ir bater com a cabeça nas nuvens, que pairam no céu lá muito em cima. Por esses gigantes crescem parietárias, troncos envelhecidos, que ainda florescem como nas primaveras de há séculos; e essas

20 É na arte, com efeito, que as personagens de *Meia-noite* sublimam os seus mais recalcados desejos de amor – não por acaso, lembremos ainda uma vez, o organista Crisóstomo só consegue compor a sua música quando a voz de Romana evoca o amor sagrado do *Cântico dos cânticos*, e a Senhora da Boa Esperança, esculpida por Cesário, tem o rosto da Lucrécia.

21 Entretanto, não parece positivo, para esse jovem casal, o prognóstico que se depreende de certos índices da peça: o vestido de casamento da donzela não é branco, mas preto; e o lugar para o qual os noivos se dirigem, à guisa de comemoração, logo após o casamento, é o mundo ilusório do teatro. "A lembrança da ida à ópera foi do Cesário. No dia em que receberam um tão solene sacramento... Enfim, são novos, a noite é de festa... Contanto que não venham a desoras..." (Câmara, 1983, p.288), diz o cônego a Romana.

> flores e as dos meus craveiros me bastam. A mim mesma digo o que sinto e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes. O padrinho nunca fala consigo? (ibidem, p.228)

A tendência à introversão é facilitada, de resto, pela preferência dada às horas mortas – o título, *Meia-noite*, já o indica – da quietação crepuscular ou noturna em que a peça se desenrola. Envolto o mundo em penumbra, os contornos, outrora nítidos, dos objetos e dos seres desaparecem, e tudo se confunde – até as próprias almas, como diz Crisóstomo:

> Que plena quietação no templo a estas horas do sol-posto! O vapor subtil, crepuscular, reveste da mesma tinta, levemente azulada pelo anil celeste, os mármores novos a que mareia o brilho e as velhas pedras que os anos enrugaram. Desaparece o trabalho das gerações, como se as almas todas se houveram fundido numa só alma! (ibidem, p.271)

Temos, pois, aqui, a mesma espécie de perspectiva psicológica da qual derivara *O pântano* – em que as relações intersubjetivas já se mostravam frágeis –, mas agora construída sem os apelos melodramáticos e com a segurança de quem já domina bem todos os recursos do teatro simbolista. É ainda a alma humana que João da Câmara quer esquadrinhar em *Meia-noite*, sugerindo a sua complexidade nos contrastes sistematicamente explorados ao longo da peça: quer no que toca ao vestuário, no preto do vestido de casamento da Lucrécia e no branco do seu chapéu de noiva; quer no plano geral do cenário, onde o claro das flores e dos paramentos religiosos contrasta com o escuro dos ambientes nas horas crepusculares e noturnas; quer ainda na construção das personagens como figuras complementares ou elementos constituintes de um mesmo magma psíquico – o amor jovial e azougado do casal Lucrécia/Cesário compensa o amor espiritualizado e sacrificial do par Romana/Crisóstomo, assim como o estouvado sineiro Sursum-Corda

e o prudente e equilibrado cônego são o verso e o reverso de um arquétipo de figura tutelar de cujos cuidados dependem as personagens femininas que deles se achegam (Lucrécia/Sursum-Corda, Romana/cônego).

Mas não é tarefa fácil representar, no lugar concreto do palco, a alma humana – complexa, etérea, impalpável. Ademais, não podemos esquecer que D. João da Câmara estava entre os pioneiros na renovação do teatro e que ainda não tinha, inteiramente à sua disposição, os inúmeros recursos modernos que diversos dramaturgos de várias nacionalidades criariam posteriormente, ao longo de todo o século XX. Sabia ele, todavia, que para expressar novos conteúdos, distintos daqueles convencionalmente explorados pelo teatro de molde naturalista, era preciso criar uma nova forma dramática. E, de fato, no seio mesmo da peça *Meia-noite* levanta-se uma questão que parece configurar-se como símbolo da dificuldade do dramaturgo em encontrar uma forma nova, capaz de expressar ou de, pelo menos, sugerir o conteúdo dos escaninhos da alma. Referimo-nos à dificuldade que, durante toda a ação da peça, atormenta as personagens/artistas Crisóstomo e Sursum-Corda, que buscam obstinadamente os acordes musicais adequados à expressão de sentimentos inefáveis – seja a volúpia espiritual suscitada pelo *Cântico dos cânticos*, seja a alegria radiante que nasce do amor puro a que se entregam dois jovens apaixonados. É Crisóstomo, o organista, quem diz:

> [...] Pudesse eu definir em notas não contaminadas a voluptuosidade espiritual das almas santas! Queria que as ondas sonoras vibrassem como num fundo de alvorada pedaços da luz celeste, tão vivas como o vermelho que é a suprema glória, tão doce como o azul do zênite que é a tranquilidade imensa. E como a alegria da cor verde que é a esperança, os brados do oiro fulvo que é a opulência, o tom menor de ametista, em que o riso do céu se anuvia numa saudade, seriam as melodias em que o desejo cantasse, tirariam seu vôo gigante as girândolas de notas triunfais pela posse adquirida, gemeria um queixume sem dar tempo a que se iriasse uma lágrima.

> A alegria final deveria trasbordar, toda sair fora do mundo!... Mas quero e não posso... Não me foi dado entrar no conhecimento místico dos segredos divinos e tudo me sai angustioso... angustioso... e não posso... e não posso! (ibidem, p.244)

O anseio da personagem, aqui convenientemente marcado pelo largo alcance da sinestesia, representa, decerto, o anseio do próprio João da Câmara. Mas precisamente na *música* – componente cênico importantíssimo, que a sua dramaturgia jamais dispensa – terá ele encontrado o mais caro elemento sugestivo dessa sua peça simbolista. A música, seja ela a dos repiques do sino de Sursum-Corda, seja a que se desprende do teclado de Crisóstomo, deve expressar um amor que nada tem de convencional e que nem parece deste mundo,[22] porque, em última análise, provém do plano ideal de um mundo artificialmente sustentado pelos sonhos de personagens que preferem levitar-se a pisar no chão duro e esburacado da vida real. Associada, pois, a outros componentes da linguagem cênica – como o plano de um cenário penumbroso, iluminado apenas, e calculadamente, por pequenos candeeiros e lamparinas –, a música está virtualmente presente no texto dessa peça que, densa de possibilidades, clama pelo trabalho dos encenadores.

Todavia, os contemporâneos de D. João da Câmara ainda não estavam mesmo preparados para compreender as inovações que ele oferecia ao teatro português. Era natural que nem os encenadores soubessem, tão depressa, explorar adequadamente os recursos cênicos que o dramaturgo efetivamente potencializou no seu texto dramático, nem os produtores de espetáculos ou o público espectador celebrassem *O pântano* ou a *Meia-noite* nos idos tempos de 1894 e de 1900.[23] Poucos, naquela época, poderiam falar da novi-

---

22 "No altíssimo nosso amor, em sua origem ou essência, alguma coisa havia, que não era deste mundo!" (ibidem, p.305), diz Crisóstomo a Romana.

23 Em 6 de janeiro de 1900, logo após a estreia de *Meia-noite* no Teatro D. Amélia, em Lisboa, o crítico do jornal *Novidades* pronunciava-se acerca da peça em termos conservadores que evidenciavam a preponderância do modelo naturalista na prática teatral dos portugueses: "A forma é o único objetivo da

dade que esse teatro representava em termos similares aos que Eugénio de Castro usou para felicitar o seu confrade pela composição de *Meia-noite*: "A *Meia-Noite* é uma maravilha de poesia e arte, e é também um nobilíssimo protesto contra a *simonia* dos muitos que, chamando-se poetas e artistas, passam a vida lisonjeando o falso gosto do público".[24]

Mas hoje cumpre reconhecer que foi realmente nobre o "protesto" de D. João da Câmara. Afinal, com ele abriu-se em Portugal, de uma vez por todas, o caminho para novos experimentos teatrais que se fariam mais frequentemente ao longo de toda a primeira metade do século XX. É Romana, a protagonista introvertida de *Meia--noite*, quem, à frente da Belkiss de Eugénio de Castro, inaugura a galeria das grandes personagens sonhadoras do teatro português moderno – e aqui não podemos deixar de lembrar algumas das suas mais conhecidas sucessoras: as três veladoras de *O marinheiro* de Pessoa, ou o D. João de António Patrício (ou qualquer outro protagonista do teatro patriciano), ou as figuras dramáticas de Raul Brandão. No que toca à sua tendência à introspecção, e à inflação do *ego* que daí decorre, haverá mesmo algumas notáveis afinidades entre a personagem de João da Câmara e as mais interessantes figuras do teatro de Almada-Negreiros, de Branquinho da Fonseca e de José Régio, como veremos em seguida.

---

arte; mas no teatro, que é uma representação *animada* da vida, a forma só não basta; e eis porque *Meia-Noite*, do sr. D. João da Câmara, não é uma obra de teatro, sendo uma verdadeira obra de arte. É para ouvir, e não para ver; os personagens são pinturas, quer dizer, sugerem a realidade pela ficção das cores, e não como as esculturas que a fazem sentir pela sua forma palpável e real. [...] Ora os personagens de teatro têm que ser estátuas animadas e não retratos de expressão fixa. O sr. D. João da Câmara fez pintura à Puvis de Chavannes; sugestiva, idealista, lindíssima, mas irreal. A pintura literária deste gênero, faz-se no livro, mas não se leva ao palanque dum teatro" (Cf. recorte do jornal *Novidades* na caixa K do espólio de D. João da Câmara, no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa).

24 Carta de Eugénio de Castro a D. João da Câmara, contida na caixa H do espólio pertencente ao Museu Nacional do Teatro, em Lisboa.

Figura 1 – Página do *Suplemento ilustrado* do jornal *O Século* (Lisboa), n. 115, de 11 de janeiro de 1900, seis dias após a estreia da peça *Meia-noite* no Teatro D. Amélia. O desfile das figuras mostra à frente o falecido empresário Visconde S. Luiz de Braga, seguido por Alfredo Santos e acompanhado pelos intérpretes, dentre os quais se destaca Augusto Rosa. A última figura é a do cenógrafo Augusto Pina.

3
Manuel Teixeira-Gomes, discípulo português de Ibsen

Sabina Freire é uma obra-prima; é o mais estranho trabalho que há vinte anos tem aparecido. O teatro português moderno não tem nada que se lhe compare. Radia génio.

(Fialho de Almeida)

Nem parece verdade que a única peça de teatro escrita por Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941), a *Sabina Freire*, tenha tido de esperar 63 anos para ser submetida à prova das tábuas. De fato, a primeira edição da peça é de 1905, mas a sua estreia só ocorreu em 31 de agosto de 1968, quando um grupo de teatro amador a levou ao palco do Cine-Teatro Portimão, na pequena cidade algarvia onde nascera o seu autor. Essa demora indica, de imediato, as dificuldades que os bons dramaturgos e encenadores tinham de enfrentar, em Portugal, para fazer chegar ao público os resultados do seu trabalho. Esses empecilhos se davam, sobretudo, no período de quase meio século que ficou marcado pela censura salazarista (cf. Rebello, 2000); mas também antes de Salazar, como nos revela claramente o caso de Teixeira-Gomes –[1] que aliás chama a atenção porque os

1 É bom lembrar que António de Oliveira Salazar só começou a destacar-se na cena política portuguesa, como ministro das Finanças, em 1928. Não têm que

críticos parecem, até hoje, descurar não apenas do seu teatro, mas de toda a sua obra literária. Não se trata aqui de diminuir a reconhecida importância de trabalhos de crítica literária como os de Urbano Tavares Rodrigues (1982) ou de David Mourão-Ferreira (1961), nem de esquecer o bem-sucedido empenho nas produções e encenações de *Sabina Freire* levadas a cabo, depois da amadora estreia de 1968,[2] pela Companhia de Teatro Nacional Popular (no Teatro da Trindade, em Lisboa, no ano de 1969), pela Companhia de Teatro de Braga em 1986 e pelo Grupo de Teatro Maizum (no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, no ano de 1993).[3] É urgente, no entanto, admitir que a obra de Teixeira-Gomes incita ainda a outras abordagens e que é preciso reavaliar, sem preconceitos,[4] a sua relevância no quadro da literatura portuguesa produzida pela chamada Geração de 1890. No que toca especificamente à literatura dramática, a singular *Sabina Freire* revela, logo à primeira leitura, o estro de um provável discípulo de Ibsen. Se não, vejamos.

---

ver com ele, pois, as razões por que, desde 1905 até 1928, a *Sabina Freire* de Manuel Teixeira-Gomes não foi encenada. Havia, é certo, um conservantismo que dominava os palcos nacionais e impedia que as peças mais arrojadas, em forma e conteúdo, obtivessem o êxito que mereciam.

2 Estava entre os Amadores de Teatro do Grupo "Amigos de Portimão", que levou à cena, pela primeira vez, a peça de Teixeira-Gomes, a filha do dramaturgo, Ana Rosa Teixeira Gomes Callapez (que então representava o papel de D. Maria Freire, a matriarca sovina), o que rendeu ao espetáculo o privilégio de um cenário todo composto por "móveis, adornos, adereços e quadros" que pertenceram ao próprio autor (*Diário de Lisboa* apud Ferreira, 1987, p.217).

3 Há referências à recepção crítica das encenações de *Sabina Freire* na base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, no endereço eletrônico <www.fl.ul.pt/CETbase>.

4 É provável que, por trás da escassa fortuna crítica da obra de Manuel Teixeira-Gomes, estejam alguns preconceitos derivados da suposição de o autor ter sido antes um homem político que um literato – ele foi, como se sabe, ministro dos Estrangeiros em Londres, de 1911 a 1918 (ano em que foi demitido pelo Presidente Sidónio Pais), e o sétimo presidente da Primeira República portuguesa, tendo governado de 05/10/1923 a 11/12/1925 –, equívoco que, tendo sido embora contestado pelo próprio Teixeira-Gomes, se vem sustentando até hoje, ao que parece, corroborado pelo fato de o autor ter iniciado somente aos 39 anos de idade, em 1899 (ano da publicação de *Inventário de junho*), a sua carreira literária.

A peça de Teixeira-Gomes, publicada em 1905,[5] apresenta como protagonista uma figura feminina que lembra muito as mulheres fatais do teatro de Ibsen, nomeadamente aquela Hedda Gabler que deu título à peça dada à estampa pelo norueguês em 1890 e estreada no Residenz-Theater de Munique, na Alemanha, a 31 de janeiro de 1891.[6] Com efeito, Sabina Freire é, como Hedda, a mulher que se casa com um homem a quem não ama e em cujo apertado círculo familiar se vê obrigada a conviver, constrangida por restrições de ordem econômica (o marido é pródigo, mas completamente dependente da tutela financeira da família) e pelas convenções de um meio social em que tudo é previsível e no qual tentam se relacionar criaturas que, sendo embora de carne e osso, parecem bonecos, sem autonomia, movidos pelos cordéis de uma superestrutura que não lhes permite agir senão convencionalmente.

Na peça de Ibsen, a protagonista divide a cena com personagens que, sem exceção, lhe parecem desprezíveis: o marido, Jorgen Tesman, um estudioso de História da Civilização que, enquanto espera por uma vaga no quadro de docentes da universidade, vai aceitando a ajuda financeira da tia Juliane para sustentar a casa que comprou a fim de iniciar com Hedda uma vida conjugal; Juliane Tesman, a tia que educou Jorgen e que, depois do casamento deste com Hedda, se dedica apenas a cuidar de uma irmã moribunda (Rina) e a aliviar as dificuldades financeiras do sobrinho; Thea Elvsted, ex-condiscípula de Hedda que abandonou o marido para andar atrás do amante, Ejlert Lovborg, um intelectual boêmio com

5 A peça teve uma segunda edição somente em 1936 e uma terceira em 1958. Só na década de 1980, a Bertrand investiu na edição das "Obras Completas" do autor, tendo lançado *Inventário de junho* em 1984, *Cartas sem moral nenhuma* e *Agosto azul* em 1986, *Sabina Freire* em 1987, *Gente singular* em 1988, *Cartas a Columbano* e *Novelas eróticas* em 1989, *Regressos* e *Miscelânea* em 1991, *Maria Adelaide* em 1992 e *Carnaval literário* em 1993.

6 A sugestão da comparação de *Sabina Freire* com *Hedda Gabler* já havia sido feita por Óscar Lopes (apud Rebello, 1984, p.252) e foi, quanto a mim, reforçada pelo dramaturgo e crítico teatral português Armando Nascimento Rosa, que à mesma aproximação se referiu quando gentilmente me ofereceu um exemplar da peça de Teixeira-Gomes editada pela Bertrand em 1987.

quem Hedda também tivera um caso de amor juvenil e que agora disputa com Jorgen o lugar de professor na universidade; Brack, juiz solteirão e femeeiro, frequentador da casa dos Tesman; e Berte, a criada da família Tesman. Confrontada com essas figuras mais ou menos frágeis, mais ou menos convencionais e carentes de individualidade, a personalidade de Hedda agiganta-se[7] e o nome de família com o qual o seu criador faz questão de dar o título à peça é, compreensivelmente, Gabler – nome do falecido General que fora o pai da protagonista – em vez de Tesman. Essa escolha, por si só, sugere logo a singularidade de Hedda, a sua inadaptação às convenções da família e da sociedade.

Para fugir do tédio que o convívio com os Tesman provoca em si e, ao mesmo tempo, para se vingar da frustração do seu projeto burguês de vida (ela queria ter criados e um cavalo, mas a situação financeira do marido não lho permite), Hedda Gabler simplesmente libera, com prodigalidade e sem qualquer pudor, os impulsos destrutivos que desde sempre a dominaram – a sua principal distração, convém notar, é a de adestrar-se no uso das pistolas que o pai lhe deixou (e que serão, afinal, a sua própria perdição). Despeitada pela ascendência de Thea Elvsted sobre Ejlert Lovborg, Hedda lança ao lume as páginas manuscritas do livro que a ex-colega (cujos cabelos encaracolados ela sempre invejara) e o ex-namorado haviam escrito juntos e, constatado o fracasso da sua tentativa de indução

---

7 Não terá sido por acaso que Ibsen fez fraca a individualidade dessas personagens, que são, quase sem exceção, dependentes umas das outras: Jorgen depende do apoio financeiro das tias; Juliane Tesman confessa, ela própria, que depende de alguém a quem possa dedicar a sua vida (e dedica-a ora a Rina, a irmã doente, ora ao sobrinho Jorgen, chegando mesmo a prever a ocupação do quarto vazio de Rina, após a morte desta, por um pobre qualquer a quem ela pudesse dedicar-se); Thea Elvsted depende do afeto de Ejlert Lovborg, que não a ama, mas que dela também depende para escrever os seus livros; e o juiz Brack – que será talvez, nesse quadro, a única exceção, uma vez que, como solteirão convicto e confesso, parece uma personagem mais autônoma – encarna o tipo convencional do galanteador oportunista, sempre pronto a usar as fragilidades das demais personagens em benefício próprio, tentando assim fazer-se forte com a fraqueza alheia.

deste último ao suicídio, dá cabo da própria vida – desferindo contra si, mortalmente, um tiro de pistola – para não se tornar vítima da chantagem do juiz Brack, que a queria como amante.

Trata-se, pois, de um drama – e de um drama moderno, marcado já pela crise das relações intersubjetivas e do diálogo. Para Hedda Gabler não há saída senão a de uma morte bela (a mesma que ela desejava a Ejlert Lovborg, que exortou ao suicídio), uma vez que a possibilidade de fuga não se lhe oferece: o mundo com o qual ela sonha é irrealizável, e o mundo real, no qual efetivamente se encontra, é de uma atmosfera que a oprime e sufoca. As relações entre as criaturas que habitam esse mundo real parecem automatizadas, estritamente baseadas em convenções sociais, e esse automatismo afeta, naturalmente, o diálogo que elas tentam estabelecer entre si, sendo disso evidência gritante as exclamações retóricas de Jorgen Tesman, bem como a espécie de vício linguístico que o leva a repetir exaustivamente a enfática interjeição interrogativa "hein?" no final de muitas das suas falas:

> **Tesman** – Bem. Diga-nos agora o que se passa, senhora Elvsted.
>
> **Hedda** – Teve algum aborrecimento lá em casa?
>
> **Senhora Elvsted** – Tive e não tive. Oh, faço isto, porque não quero que me compreendam mal.
>
> **Hedda** – Então, o melhor que tem a fazer, senhora Elvsted, é dizer-nos tudo o que tem para dizer.
>
> **Tesman** – Se foi essa a razão porque veio, não é verdade? Hein?
>
> **Senhora Elvsted** – Sim, sim, certamente. Bem, então explicarei, se é que não sabem já: Ejlert Lovborg também está na cidade.
>
> **Hedda** – Lovborg? Está cá?
>
> **Tesman** – Verdade? Então, Ejlert Lovborg regressou! É espantoso, Hedda!
>
> **Hedda** – Com certeza. Ouvi perfeitamente.
>
> **Senhora Elvsted** – Já cá está há uma semana. Pensem nisto! Uma semana inteira, nesta perigosa cidade! E sozinho! Todas essas más companhias que certamente arranjou por aí!

> **Hedda** – Mas, cara amiga, em que é que isso, em particular, lhe diz respeito?
>
> **Senhora Elvsted** *(Olhou assustadamente para Hedda e disse rapidamente)* – Costumava ser ele o tutor das crianças.
>
> **Hedda** – Das suas?
>
> **Senhora Elvsted** – Dos filhos do meu marido. Eu não tenho filhos.
>
> **Hedda** – Quer então dizer, dos seus enteados?
>
> **Senhora Elvsted** – Sim.
>
> **Tesman** *(Hesitando)* – Ele era... toleravelmente... naquele tempo... Não faço a mínima ideia como aquilo foi feito... firmemente arreigado aos seus hábitos... o bastante para lhe darem essas funções? Hein?
>
> **Senhora Elvsted** – Nos últimos dois anos, ninguém teve nada a dizer contra ele.
>
> **Tesman** – É verdade! Veja isso, Hedda!
>
> **Hedda** – Já ouvi.
>
> **Senhora Elvsted** – Nem a mais pequena coisa. Posso garantir. Nada, de qualquer espécie! Mas, presentemente, sabendo eu que ele está cá, nesta cidade, e com muito dinheiro nos bolsos... estou ansiosa e desesperada, por causa dele.
>
> **Tesman** – Mas então, por que não ficou ele onde estava? Consigo e com o seu marido? Hein? (Ibsen, [196?], p.43-5)[8]

Rebelde às convenções, Hedda Gabler é a personagem amoral, que reage instintivamente ao automatismo do mundo circundante, assumindo sem quaisquer escrúpulos o seu caráter destrutivo, o desprezo pela família, o culto da maldade pela maldade.

Era de esperar que tal conduta chocasse os contemporâneos de Ibsen: um dos críticos de então, Alfred Sinding-Larsen, observou no jornal *Morgenbladet* que “No todo, nada mais se pode

---

8 Uso a tradução portuguesa de Freire de Andrade (publicada em Lisboa, sem data, por Editorial Presença), que encontrei no Arquivo Osório Mateus da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

chamar a Hedda Gabler do que uma criatura imaginária sinistra, a criação que o próprio autor fez de um monstro sob a forma de mulher, sem qualquer modelo correspondente no mundo real" (apud Hanssen, s.d.).[9]

Mas nem por isso a peça do norueguês deixou de ser representada. Só no mês de fevereiro de 1891, pouco depois da sua estreia em Munique, esteve em dois teatros de Helsínquia, no Lessing-Theater de Berlim, em Estocolmo, em Copenhagen e no Teatro de Cristiânia, na Noruega. De lá para cá, incontáveis encenações chegaram a teatros de todo o mundo: Hedda Gabler, afinal, não pode ser esquecida, porque representa a sobrevivência do instinto no mundo moderno, supercivilizado; é ela a sombra ou o *duplo* de cada um de nós, que somos ou que pretendemos ser indivíduos sociáveis e bem-intencionados.

Foi provavelmente essa a fonte da qual Manuel Teixeira-Gomes extraiu a figura feminina que o inspirou na construção da sua *Sabina Freire*, peça em que se mantêm o drama da inadaptação, a crítica à hipocrisia e aos estereótipos sociais e, em última análise, a presença incômoda do instinto no mundo civilizado do bom burguês. E se de Ibsen podemos afirmar, como o fez John Gassner (2003, p.30), que a sua *Hedda Gabler* é "um drama de análise de caracteres saído com perfeição da pena de um mestre",[10] o mesmo vale, seguramente, para a *Sabina Freire* de Teixeira-Gomes, na qual, entretanto, a perspectiva assumida é, explicitamente, a da comédia – ainda que a cena final da peça seja a de uma terrível morte por envenenamento.

---

9 Contrária é a opinião de John Gassner (2003, p.28-9), que considera Hedda "um cristalino exemplo de mulher desajustada" que tem "irmãs em todas as cidades, pois pertence à irmandade amplamente dispersa de mulheres moderadamente folgadas cuja inquietação e inveja nascem de seus falsos padrões de felicidade, bem como de seu egotismo e inutilidade". Para Gassner (ibidem, p.29), "Não há dúvidas de que ela existiu no passado, mas seu tipo específico é inegavelmente moderno".

10 John Gassner (ibidem, p.30), para quem *Hedda Gabler* é uma obra-prima, diz ainda o seguinte acerca dessa peça: "Ibsen escreveu muita coisa mais ambiciosa, mas nada é maior que *Hedda Gabler*".

Com efeito, as figuras que contracenam com Sabina Freire são tipos sociais caricatos, apequenados por um provincianismo que toca o grotesco (a ação decorre no Algarve, é bom lembrar, no último quartel do século XIX). D. Maria Freire, sogra de Sabina, é a sexagenária rica e avarenta, obsessivamente preocupada com ganhar mais e gastar menos; Júlio, o seu filho e marido de Sabina, é o herdeiro passivo da fortuna dos Freire, poeta fantasioso e sensualista, completamente dependente, por um lado, do amparo financeiro da mãe e, por outro, da dominadora mulher que conheceu nos ambientes mundanos de Paris e com quem se casou, arrastando-a consigo para o Algarve; o Doutor Fino (médico da família), Augusto César, Epifânio, Josezinho Soares, o Padre Correia e o Procurador Ferreira são os componentes da corte de D. Maria Freire, frequentadores habituais do seu palacete, presumidos e interesseiros; para além destes, restam ainda Josefina, a criada da casa, e um Ministro inculto a quem D. Maria convida à sua casa com a esperança de que ele consiga um posto para Júlio nos quadros da diplomacia portuguesa.

Obrigada a tão pífia companhia por um casamento que parecia oferecer-lhe consideráveis vantagens econômicas, Sabina Freire destoa flagrantemente desse conjunto de "bonifrates ridículos de uma comédia de província".[11] Altiva e desdenhosa, ela zomba dessa comparsaria, alimenta um ódio mortal pela sogra e, julgando o marido uma "pasta mole" (Teixeira-Gomes, 1987, p.52), culpa-o do tédio que a mortifica: "Sim, é de tudo isso, desta vida que levo, do aborrecimento que me causam, do quase desespero em que estou, que tu me deves pedir perdão...", diz ela a Júlio Freire (ibidem, p.57). O desfecho da ação é trágico, apesar de toda a declarada comicidade da peça: Júlio toma, conscientemente, o leite com ácido prússico que Sabina preparara para a sogra, baldando assim os planos da mulher que só tinha os olhos na herança da família e a quem ele, no entanto, não deixa de declarar o seu amor nem mesmo quando experimenta as vascas da agonia.

11 Não resisto à tentação de transcrever aqui esta expressão, a meu ver muito adequada, de Carlos Malheiro Dias (1987, p.192).

Ora, as coincidências com a peça de Ibsen são muito evidentes, à parte os aspectos cômicos intencionalmente acentuados pelo dramaturgo português. Ao culto da maldade e ao exercício da vingança dedicam-se voluntariamente as duas protagonistas e há mesmo, nas duas peças, a sugestão naturalista da má índole como força instintiva ancestral: é o próprio pai que lega à filha as armas para a prática do crime, seja no caso de Hedda Gabler, que herda do General Gabler as duas pistolas com as quais procura aliviar-se do tédio – ora atirando levianamente contra os outros, ora alvejando a si própria –, seja no caso de Sabina Freire, a quem um pai alquimista oferece, um pouco antes de morrer, dois pequenos frascos contendo ácidos letais dos quais ela deveria, oportunamente, fazer uso (o ácido cianídrico, que Sabina propõe a Júlio oferecerem à mãe dele, provocaria em quem o ingerisse uma morte fulminante e sem dor; o ácido prússico, que ela efetivamente deita no leite da sogra, causa a Júlio, que afinal o ingere, uma morte lenta e dolorosa). Apenas uma necessidade de adaptação à perspectiva cômica terá, provavelmente, levado Teixeira-Gomes a fazer que a sua Sabina sobrevivesse às personagens pífias que constituem o seu *entourage*, ao contrário de Hedda Gabler que, para não se tornar vítima indefesa da chantagem do juiz Brack,[12] entrega-se tragicamente aos seus próprios instintos destrutivos.

É verdade que a personagem de Sabina "sai apoucada" do seu "contraste poderoso" com os "bonifrates ridículos" (Dias, 1987, p.192) que com ela dividem a cena, ao contrário de Hedda Gabler, a quem a aura trágica confere uma grandeza distinta.[13] Mas também é preciso ver de um outro prisma esse contraste em *Sabina*

12 O juiz Brack, na peça de Ibsen, é uma personagem sagaz e oportunista, a quem o néscio Epifânio, criado pelo dramaturgo português, associa-se, se não como antípoda, certamente por constituir a sua transfiguração cômica, rebaixada.

13 No estudo crítico que dedicou a *Sabina Freire*, publicado no mesmo ano da primeira edição da peça (1905), Carlos Malheiro Dias (1987, p.193) foi o primeiro a notar que o "conflito atingiria mais harmoniosas proporções, se essa mulher [Sabina Freire] tivesse de medir-se, não com títeres, mas com nobres e sólidas figuras humanas".

Freire: a adoção de traços cômicos na caracterização de personagens que são, como as da peça de Ibsen, mais ou menos convencionais, torna mais evidentes – porque mais ridículos – o automatismo das relações e o vazio dos diálogos que elas tentam estabelecer entre si. O exemplo mais flagrante é precisamente o que primeiro invade a cena: a entrada inicial de Epifânio, que chega ao palacete de D. Maria Freire pouco depois de ouvir a falsa notícia da sua morte, é de uma comicidade hilariante, acentuada pela sua fala prolixa, na qual vários assuntos se misturam e o excesso verbal acaba por esvaziar o discurso. Vale a pena transcrever integralmente a sequência:

> **Epifânio** – [...] Apanhei mesmo um dos maiores sustos da minha vida. Imagine V. Ex.ª que haverá três semanas... não... sim, vinte dias; é isso: fez sábado quinze dias, estando eu na barraca da feira a assistir à representação dos Magiares, que é uma peça que tem agradado muito – por sinal cantava-se esta ária *(trauteia a ária)* – quando oiço de repente alguém dizer por trás de mim: "quem morreu foi a D. Maria Freire...". Ora esta, pensei eu logo cá com os meus botões, bem teimava o doutor Fino que a boa senhora não podia escapar... Quis levantar-me *in continenti* mas reflecti – que eu cá mesmo nas maiores aflições não perco o sangue-frio – reflecti: tenho de incomodar tanta gente para sair agora – porque cá a mim o que me agrada é ficar sempre, no teatro, ao meio das filas – tenho de incomodar tanta gente que o melhor será esperar pelo entreacto... V. Ex.ª no meu caso fazia com certeza o mesmo... Esperei com efeito e apenas caiu o pano, sem querer dar palmas nem nada, que até o delegado que estava ao pé de mim se admirou muitíssimo, levanto-me e sem dar atenção a ninguém, dizendo só: adeus, adeus, morreu a D. Maria Freire, vim, correndo, direitinho à casa de V. Ex.ª e já quase chegado, reparo – no que é que eu reparo? – reparo que estava de chapéu branco, este mesmo que trago agora... Não, lá isso não, de chapéu branco é que eu lá não vou e, correndo, dirijo-me para casa a mudar de chapéu... As minhas manas estavam ceando cachucho frito, que é o peixe da minha paixão, e eu digo com os meus botões: já agora também ceio...

D. Maria – Fez muito bem, Sr. Epifânio, fez muito bem…

Epifânio – Engulo duas ou três postinhas e sem dar conversa às minhas manas que o que queriam era saber como V. Ex.ª tinha morrido, se a agonia fora muito comprida, se fizera testamento, se deixara alguma coisa ao hospital… eu sei lá…

D. Maria – São muito boas senhoras, devo-lhes muita amizade…

Epifânio – Pois lá as deixei e correndo, correndo, venho a casa de V. Ex.ª – já com outro chapéu mais próprio, bem entendido – subo a escada a quatro e quatro e estaco… Toco à campainha… E agora é que foram elas!... Senti-me coberto de suores frios… Mas o que vou eu dizer à criada, Senhor meu Deus? Pois eu hei-de lhe dar logo assim tamanho choque perguntando se a senhora morreu! E a criada logo ali, como se estivesse por trás da porta à minha espera… Pergunto, resolvido a tudo: está em casa a Sr.ª D. Maria Freire?... "A senhora vai melhorzinha, graças a Deus", responde-me ela que não percebera a minha atrapalhação… Eu respirei… (Teixeira--Gomes, 1987, p.15-6)

Essa entrada de Epifânio em cena funciona já, no corpo da peça, como um elemento indicador do tipo de alienação que regula as relações intersubjetivas. Empedernidas pela rigidez de interesses estritamente pessoais (quase sempre de ordem econômica), ou simplesmente, como acontece com Epifânio, pela observância automática das formalidades menos importantes do código da *praxis* social, as personagens não se preocupam com uma interlocução efetiva; falam com um interlocutor real, mas é como se falassem para si próprias, diante de um espelho. Não por acaso, aliás, o cômico Epifânio, quando entra pela primeira vez em cena, antes de apertar efusivamente a mão de D. Maria Freire saúda a si próprio no espelho da saleta palaciana:

Epifânio *(Resplandecente, entre portas)* – Que gosto ver a V. Ex.ª de todo restabelecida!... *(Adianta-se rapidamente, saudando a própria imagem no espelho do tremó, e aperta efusivamente a mão de D.*

> *Maria)*. Ainda bem que tenho a satisfação e a honra de manifestar a V. Ex.ª a minha grandíssima alegria por vê-la de todo boa… (ibidem, p.14)

Do mesmo modo, D. Maria Freire, quando se vê na presença do Ministro (cena V do 2º ato), atira-lhe, de enfiada, uma série de pedidos de pequenas complacências e de favorecimento pessoal aos quais ele mal tem tempo para responder. É como se ela também falasse mais consigo própria do que com o seu interlocutor real – ou, antes, como se tivesse sido programada, como um autômato, para reproduzir maquinalmente o tipo de discurso que a classifica como personagem convencional.[14]

Ora, nesse contexto a figura de Sabina destaca-se como a da única personagem que, verdadeiramente dotada de uma vitalidade instintiva, é capaz de se rebelar contra o mundo que a circunda – um mundo petrificado por fórmulas e convenções.[15] Aliás, o contraste é elaborado pelo dramaturgo antes mesmo do início do primeiro ato, nas páginas de abertura em que ele caracteriza as personagens com uma profusão de adjetivos tão insinuantes que revelam logo, para além da intenção cômica da peça, o desígnio de realçar essa vitalidade – aliada a uma certa sensualidade – de Sabina Freire num mundo de hirtos bonifrates. Assim, enquanto Sabina tem 24 anos e é "alta, ondulosa, braços magros, cinta fina, quadris estreitos, seio farto e inflando na geminada curva dos bem distintos pomos", D. Maria Freire, sexagenária, tem "estatura mediana, tez pergaminhosa, cabelo muito negro alisado em bandós que lhe cobrem metade das

---

14 Com efeito, a personagem de D. Maria Freire representa, evidentemente, uma figura típica do quadro das convenções cômicas – a figura do avarento –, assim como se filiam a esse mesmo quadro a personagem do Ministro (o político boçal), a de Epifânio (o conquistador fanfarrão), a do doutor Fino (o médico de província) etc.

15 Acerca de Sabina Freire, afirma também Urbano Tavares Rodrigues (1987, p.8) que "Não há dúvida de que é ela, apesar de uma certa ferocidade radiosa (que a levará a ir até ao fim na vingança), a única figura de luz entre os baços manequins que cavaqueiam e fazem vénias no palácio provinciano dos Freires".

orelhas; olhar envidraçado e movimentos automáticos" (ibidem, p.11). Já o Doutor Fino, também com 60 anos, é "gordo, anafado, prazenteiro; olhos claros e à flor do rosto, marrafa a repartir as falripas grisalhas que mal lhe vestem o alto do vastíssimo crânio; calvície tonsural muito ampla; barrigudo; mãozinhas sapudas e brancas; gestos prelatícios"; Epifânio tem 35 anos e "cabeça de figurino barbado do Grandela, coleando como um cisne; tez rosada, passinho curto, movimentos símios"; Josezinho Soares, 30 anos, tem a "cara embezerrada de idiota anódino" e o Padre Correia tem "mãos de freira" (ibidem, p.11-2). Essa caracterização, que pode parecer excessiva se comparada com aquela, extremamente concisa, que se vê na abertura da peça de Ibsen – em que Jorge Tesman é apenas "um estudioso da História da Civilização", Hedda Tesman é simplesmente "a mulher dele", Juliane Tesman "a tia dele", Brack é "juiz", Berte não é mais que "a criada dos Tesmans" e a Sra. Elvsted e Ejlert Lovborg são apenas nomeados, sem qualificativos –, é, afinal, primorosa em cada detalhe de composição e, por si só, chega para conduzir as personagens do teatro de Manuel Teixeira-Gomes à porta de entrada da galeria das mais interessantes figuras cômicas do teatro português. Ademais, ao fazer Sabina Freire – vigorosa encarnação do instinto – mover-se entre tais fantoches, o autor salienta, pela via do grotesco, a crise do drama e se lança, assim, a par de Ibsen e de outros grandes autores do final do século XIX e princípio do XX, como um dos pioneiros na proposição de novas formas para o teatro moderno – teatro que, como temos dito, ficaria marcado pelo isolamento das personagens e pela inserção progressiva do elemento épico no seio da forma dramática.

E nem poderia ser de outro modo. Em teatro, quando as figuras humanas já mal se relacionam entre si e, como consequência, já quase não há ação dramática, passa a ser necessária a introdução, em cena, de algo ou de alguém que de alguma forma *narre* a ação que, por si só, já não é capaz de se mostrar.

Ora, na peça de Teixeira-Gomes esse elemento introduz-se já, ainda que timidamente, nos repetidos monólogos de Sabina, que fala para si mesma (mas, afinal, é para os espectadores que ela está

falando!) nos momentos em que se vê sozinha em cena (nas cenas V e VII do primeiro ato, na cena XI do segundo ato, na cena VI, no princípio da XI e na XII do terceiro ato), desvelando dessa forma a situação em que se vê metida e os acontecimentos que prevê como solução para os seus problemas. É assim que ela fala, por exemplo, depois de ter escandalizado Júlio com a sua proposta de envenenarem a mãe dele:

Cena VI [do terceiro ato]
Sabina, só

Sabina *(Que entra, vestida de viagem, pela porta do fundo da direita)* – Desgraçado Júlio… anda hamlético… […] Parece que fala sozinho, no quarto, as noites inteiras e de dia recita às criadas o *to be or not to be*… Quase me inspira dó… Dó… tédio… tédio mortal… […] Despeitou-me a ponto de me despegar completamente dele… Triste sorte foi a minha!... mas ainda estamos a tempo de reparar o mal… Há no mundo tanta gente que me deseja; pois vamos ver se encontro alguém que me mereça… Ah! Quanto me tarda ver-me longe de tudo isto… correr o pano sobre toda esta miséria, esquecer semelhante pesadelo… Preciso sair daqui para desvanecer a alucinação em que ando, apertada no círculo das odiosas caras que me cercam escancarando direito a mim as bocas de gárgulas… Mas a velha, meu Deus…, ir-me embora sem me vingar da velha! É o meu primeiro acto de cobardia… Ah! Se antes de partir, por um milagre que decerto a injustiça imanente das coisas impede, eu a tivesse agonizante entre estas mãos e lhe pudesse gritar aos ouvidos: vais morrer e sou eu quem te mato… O que essa criatura me fez sofrer!... Mas o ódio que me inspirou foi talvez a minha salvação… libertou-me, inspirando-me a ideia do seu castigo que tanto escandalizou o meu Hamlet… Pobre Júlio… Monsieur Desserves, a quem tontamente o preferi, espera-me já em Lisboa… São duas horas; antes das três, parto. Vou telegrafar-lhe. *(Senta-se à secretária e escreve; depois toca a campainha, lendo alto.)* "Parto esta noite. Esteja à minha espera na estação do Barreiro às seis da manhã…" É

bom indicar a estação. Não me convém entrar em Lisboa sozinha. (ibidem, p.153-4)

"Apertada no círculo das odiosas caras que [a] cercam", completamente alheada do mundo no qual o casamento a inseriu e impossibilitada de qualquer interlocução efetiva – porque, afinal, ninguém tem o seu diapasão e nem mesmo Júlio, o marido, é capaz de lhe dar réplicas que a estimulem –, Sabina Freire traz em si, como personagem, um embrião contendo todas as características que definiriam, pelo menos durante a primeira metade do século XX, as modernas personagens de teatro – personagens isoladas em si mesmas, autocentradas, irresistivelmente tentadas a ver o mundo como imagem invertida de si mesmas, como se diante de um espelho, narcisicamente, se fixassem. Situa-se, pois, no âmbito do teatro português, no quadro das figuras femininas pioneiras da modernidade, ao lado da Belkiss de Eugénio de Castro e da Romana (protagonista da peça *Meia-noite*) de D. João da Câmara, ainda que mantenha em si alguns traços das figuras do teatro realista, nomeadamente os que dizem respeito a uma condição de dependência econômica que não existe ou não é relevante nas personagens do teatro simbolista.

Assim, ao mirar-se e remirar-se no espelho (no monólogo da cena XI do segundo ato), Sabina vê claramente o seu corpo sensual – corpo que ela habilmente usa para alcançar os seus objetivos –, mas também vislumbra já a sua *alma* quando sente na boca "dentes de canibal":

Cena XI
Sabina, só

Sabina – [...] É que eu, na verdade, estou hoje prodigiosamente linda... *(vai direita ao espelho).* Devo à mistura de sangues tão diversos que me giram nas veias os predicados mais peregrinos: o viço imarcescível da minha tez, esta polpa de jasmins que me cobre os ombros, a ideal flexibilidade da minha cinta e a rigidez inviolável destes agudos seios... E agora até sinto na boca dentes

> de canibal…, lembrança de algum avô caboclo… *(mirando-se e remirando-se no espelho).* Como é graciosa a ondulação que inverte a linha dos seios na curva dos quadris… (ibidem, p.108)

É a *anima* primitiva que aqui se insinua, selvagem, indômita, voraz, tão nociva à civilização quanto a alma de Hedda Gabler. E é como se Manuel Teixeira-Gomes quisesse, assim, mostrar-se disposto a aceitar o mesmo desafio ao qual se tinham lançado, um pouco antes dele, outros pioneiros do moderno teatro europeu (Wedekind, Strindberg, Maeterlinck, o próprio Ibsen etc.): o desafio de um mergulho abissal nos múltiplos escaninhos da alma humana.

4
Breve passagem pelo teatro de passagem de Mário de Sá-Carneiro

> *Nunca me iludi na tua maneira de ser para comigo. Nos beijos que me davas havia um sabor de saudade, de indiferentismo que nunca me enganou. Toda tu tinhas uma vaga reminiscência de outro, do outro que eu não sabia quem fosse. Encaro agora a situação com toda a clareza do meu espírito, com o maior sangue-frio. Toda a grande opinião em que existias para mim desapareceu agora porque levas há quatro anos uma vida de duplicidade.*
>
> (Mário de Sá-Carneiro; Ponce de Leão, *Alma*)

Há um fato que desde logo chama atenção quando se trata de inquirir as relações dos principais escritores portugueses da Geração de *Orpheu* com o teatro: é que, a não ser Almada-Negreiros, que podemos sem qualquer dúvida considerar como um homem de teatro *avant la lettre*, os modernistas portugueses não se empenharam muito em produzir literatura dramática, tendo preferido dedicar-se mais intensamente à criação de poesia e de prosa ficcional. E isto apesar de Fernando Pessoa ter-se decididamente classificado como "dramaturgo", uma vez que, segundo ele mesmo, nunca pensara nem sentira "senão dramaticamente" (Pessoa apud Rebello, 1984,

p.110), e apesar de as primícias literárias de Mário de Sá-Carneiro – que passou a sua breve juventude estudantil a frequentar cafés e teatros em Lisboa e em Paris – serem constituídas principalmente por pequenas peças teatrais compostas ora por ele só, ora em parceria com os seus colegas de liceu, Tomás Cabreira Júnior e Ponce de Leão.

No caso de Pessoa nem será difícil compreender que o lugar da literatura dramática, propriamente dita, tenha sido quase inteiramente preenchido pelo seu obsidiante "drama em gente" e que, por essa razão, a única peça de teatro por ele publicada tenha sido *O marinheiro* – ainda que tenha esboçado, como se sabe, outros textos teatrais[1] e que tenha passado quase toda a vida a compor o seu *Fausto*, "tragédia subjectiva" que, todavia, deixou inacabada e, naturalmente, inédita.

Mas no que toca a Sá-Carneiro (1890-1916) é estranho que a produção de textos de teatro tenha sido abandonada pelo autor, que além de ter composto pequenas peças desde 1907 até 1913,[2] chegou

1 Luiz Francisco Rebello (1984, p.110) dá notícia dos fragmentos de peças dramáticas que, a par de *O marinheiro*, constituiriam o "Teatro de Êxtase" de Fernando Pessoa: "uma *Salomé*, uma *Mereia*, *A morte do príncipe* e *Diálogos no jardim do palácio*" – todos transcritos, diga-se de passagem, por Teresa Rita Lopes em *Fernando Pessoa et le drame symboliste* (1977). Além disso, outros textos fragmentários foram encontrados no espólio literário do poeta: "três peças de inspiração shakespeareana, escritas em inglês (*Marino*, *The multiple gentleman*, *The duke of Parma*), uma peça de enredo policial redigida no mesmo idioma, uma sátira política com canções intercaladas (*Circo Internacional Schildroth*), um *Auto da morte*, cinco textos sobre figuras e assuntos nacionais (*Portugal*, *O encoberto*, *Catástrofe*, uma *Inês de Castro* e uma *Leonor Teles*), duas peças sobre o tema da difícil comunicação entre os seres (*Intervenção cirúrgica* e *Amor*)" e, além do seu *Fausto*, "uma sequência de obras inspiradas nos grandes mitos clássicos".

2 Marina Tavares Dias, na cronologia que fez da vida e da obra de Mário de Sá-Carneiro, informa que "Aos 9 anos, Mário já escreve pequenas peças de teatro" e que, na quinta em que viveu com a família, "distribuía os papéis pela Ama, criadas, cozinheira e impedido. Costumava *representar* em cima de um pequeno poço que o pai tinha mandado tapar para ele poder brincar sem perigo" (Dias, 1990, p.64). Além das peças *Amizade* e *Alma*, das quais ainda falarei um pouco mais, o autor de *A confissão de Lúcio* escreveu, em 1907, a

a integrar, como ator, uma Sociedade de Amadores Dramáticos que ele próprio ajudara a fundar e na qual desempenhara um papel de destaque no ano de 1912.[3] Consta mesmo, de resto, que as atividades do autor de *Dispersão* em torno do teatro eram sistemáticas até 1913,[4] ano em que ele compôs a peça *Alma*,[5] em parceria com Ponce de Leão, e publicou na edição de 28 de novembro do jornal *O rebate* o seu artigo intitulado "O Teatro Arte", no qual expunha uma concepção de teatro sensivelmente moderna.

É estranho também, por outro lado, que Fernando Pessoa tenha excluído de uma desejável edição definitiva das obras do seu companheiro de geração a peça *Amizade*, que o próprio Sá-Carneiro dera à luz em 1912. Afinal, ainda que se trate de "uma peçazinha menor, ridícula" e "bastante mal construída" – é este o julgamento crítico de Osório Mateus (2002c, p.316) –,[6] a sua inserção no conjunto das obras completas de Mário de Sá-Carneiro ajuda-nos a

---

pequena peça *O vencido* (em ato único com onze cenas) e também a adaptação teatral de um conto dialogado de Michel Provins, *L'aveugle*. Em 1908, compôs uma outra peça (em ato único com cinco cenas) que deixou sem título e que foi incluída, juntamente com as duas de 1907, no volume organizado por Manuela Nogueira e dado à estampa em Lisboa, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda em 1995, com o título de *Juvenília dramática* de Mário de Sá-Carneiro.

3 Essa mesma Sociedade de Amadores Dramáticos levou ao palco do Clube Estefânia, na Lisboa de 1912, a peça em três atos *Amizade*, que Sá-Carneiro compusera em parceria com Tomás Cabreira Júnior.

4 A esse respeito, é bastante interessante o trabalho de François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a génese de "Amizade"* (1971) – que tem o mérito inegável de ter sido o primeiro a explorar as relações de Sá-Carneiro com o teatro –, apesar de ter suscitado a severa (porém, justa) crítica de Osório Mateus em 1972 (cf. Osório Mateus, 2002).

5 Essa peça só veio a ser publicada muito tardiamente, em maio de 1987, pela editora Rolim, em Lisboa, com uma "Nota introdutória" de Luiz Francisco Rebello.

6 Mas há quem se oponha a essa opinião. É o caso, por exemplo, de Luiz Francisco Rebello (1987, p.10), que considera "injusta" a exclusão de *Amizade*, "embora fosse evidente que ela não atinge o nível estético da obra poética e novelística de Sá-Carneiro, nem a importância assumida por esta na história da nossa literatura contemporânea".

compreender a evolução literária desse autor e incita a perscrutar os caminhos, ainda pouco trilhados, de um pré-modernismo português em cujos quadros se destacam, sem dúvida, o nome de Sá-Carneiro e as suas ligações com o teatro.

Esse caso merece, pois, uma atenção que pouco lhe tem sido dada: se não podemos com certeza apontar a verdadeira causa da desistência do teatro no percurso literário de Mário de Sá-Carneiro, podemos pelo menos indicar o lugar que deve ocupar na história do teatro português o coautor de *Amizade* e de *Alma* – porque há, é claro, um lugar para ele, e um lugar digno de nota, ainda que as suas peças estejam, no que toca à sua modernidade, muito aquém da sua poesia e da sua novelística. Vejamos.

A peça *Amizade*, composta em dueto com Tomás Cabreira Júnior entre dezembro de 1909 e abril de 1910, apresenta ainda elementos típicos do drama romântico, muito embora o seu eixo matricial engate visivelmente no naturalismo e na sua crítica dos costumes burgueses – como, aliás, já acontecia com as duas pequenas peças dramáticas que Sá-Carneiro escrevera em 1907 e 1908. A intriga envolve dois casais apaixonados: dois casos de amor que, entrelaçados por relações de parentesco, são ameaçados pela interferência externa da (hipócrita) moralidade burguesa. Com efeito, Ricardo e Maria – ele, um jovem estudante de Medicina; ela, uma burguesinha perfeitamente educada para o casamento convencional –, que estão prestes a casar-se, são primos em primeiro grau que se amam já na infância – bem à maneira dos romances cor-de-rosa, cumpre anotar –, pois que o destino lhes proporcionara crescerem juntos, no mesmo lar, desde que o médico Afonso da Silveira (pai de Ricardo e viúvo precoce), resolvera aceitar o convite de um irmão e ir viver na companhia dele, da mulher (Raquel) e da filha (Maria), juntamente com o pequeno Ricardo, que tinha então apenas 4 anos de idade. Morre, no entanto, o irmão de Afonso, e este continua a viver com o filho na casa da cunhada. Vivem, os quatro, aparentemente muito felizes – Ricardo e Maria como noivos, Afonso e Raquel unidos por uma inabalável amizade – até que a moral burguesa põe sob suspeita essa endógena família, acusando Raquel

de ser amante de Afonso já antes da morte do marido e indiciando como incestuosa a relação de Ricardo e Maria, que para os mais desconfiados eram irmãos e não primos. Todo o conflito, suscitado por cartas anônimas que Ricardo passa a receber e que o perturbam a ponto de o deixar *tête-à-tête* com a morte, é prenunciado pelo bizarro e perspicaz Cesário Gil, artista plástico de renome em Paris, que volta a Portugal para rever os amigos e se instala, como convidado, na vivenda dos Silveira.

É essa a trama cujo desenlace é marcado ainda por um ingênuo (e quase inverossímil) *happy end*: Ricardo e Maria continuam juntos e felizes com a união dos pais, Afonso e Raquel, que finalmente assumem que por trás da sua grande amizade havia mesmo um grande amor; os dois casais são felicitados pelo benévolo (e indiscreto) padrinho, Cesário, que aceita o convite para ficar vivendo com a família Silveira "eternamente numa doce e bela existência…" (Cabreira Júnior; Sá-Carneiro, 1971, p.242).

Os lugares-comuns do repertório romântico são evidentes e até há, em cena, uma menina de nome Maria, que a mãe julga "uma singular criatura" (ibidem, p.202) e que nos faz lembrar a Maria de Noronha de Garrett no seu *Frei Luís de Sousa*.[7] Mas, no todo, a peça não nos parece "ridícula" nem tão "mal construída" como a julgou o implacável Osório Mateus (2002c, p.316), ainda que em alguns aspectos seja incoerente e mesmo risível (como na primeira aparição da personagem Cesário, que, ao fazer-se anunciar na casa de Afonso, pede para falar com Raquel em vez de chamar o amigo a quem tuteava e que estivera doze anos sem ver; ou como no desenlace da trama, quando o mesmo Cesário aceita a condição de hóspede permanente da vivenda dos Silveira etc.), e às vezes seja até reacionária (como nas várias cenas que revelam a passividade feminina perante o mundo masculino ou na recorrência do diminu-

7 Em *Amizade* há uma cena em que Raquel, ao descobrir-se vítima da calúnia da sociedade, revela temores muito semelhantes aos de Madalena de Vilhena em *Frei Luís de Sousa*: "Raquel (*caindo no sofá, soluçando*) – Oh! que vergonha… que vergonha… ter de corar diante da minha filha!..." (Cabreira Júnior; Sá-Carneiro, 1971, p.237).

tivo "mulherzinha", mais de uma vez usado para nomear a jovem Maria). O que nos parece, afinal, é que a peça não é inteiramente desprovida de interesse e que merecem especial atenção alguns pontos que, para lá dos seus vestígios românticos, têm de ver precisamente com a sua filiação naturalista. Analisemos.

A tese que os autores de *Amizade* defendem – a mesma que Sá-Carneiro infiltraria, posteriormente, na base de *A confissão de Lúcio* e de vários outros textos, poéticos e narrativos, de sua autoria exclusiva – é, com efeito, proveniente do naturalismo de Zola (atesta-o a citação posta, como epígrafe, na abertura da peça):[8] a de que "a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse carnal" (Rebello, 1987, p.15). É isso mesmo que se verifica cabalmente na peça, seja por meio da relação de Ricardo e Maria, seja por meio da de Afonso e Raquel, ambas coerentes com o pensamento de Cesário, que diz: "O amor começa na amizade. Não percebo por isso como duas criaturas – um homem e uma mulher – novas e livres, podem viver continuamente uma ao lado da outra sem que, como complemento dessa amizade, não sobrevenha o amor" (Cabreira Júnior; Sá-Carneiro, 1971, p.177-8).

É óbvio que essa tese pressupõe a força dos instintos, nomeadamente os de ordem sexual, que quase exclusivamente atraíram o interesse dos escritores do naturalismo e que estiveram também, de resto, na origem dos estudos de Freud, que tão significativamente marcariam toda a arte do século XX. E não será disparate inferir, daí, que a tendência introspectiva, o isolamento do ser e o mergulho abissal nos recessos da alma – diretrizes da arte moderna, propriamente dita – tenham derivado do obsessivo interesse naturalista pelas extravagâncias psíquicas do homem oitocentista. Mas é precisamente no intervalo entre a arte naturalista e a arte propriamente moderna que se inscreve o teatro de Mário de Sá-Carneiro.

Com efeito, esse teatro apresenta-se-nos, curiosamente, como um teatro de passagem, ou de transição, que não rompe ainda com o

---

8 "*... une amitié ayant abouti fatalement au don de la personne, comme il arrive entre homme et femme*" (Émile Zola – *L'Argent*)

modelo naturalista – os seus diálogos ainda são, convencionalmente, os do drama burguês, e as suas personagens ainda se relacionam entre si, embora possamos já detectar, aí, algo como um prenúncio do colapso das relações intersubjetivas –, mas que se situa já na antecâmara, digamos assim, do teatro propriamente moderno. É que, ao compor personagens que se esforçam por ocultar a sua verdadeira face (ou os seus desejos mais secretos),[9] Sá-Carneiro sugere já, ainda que muito timidamente, algo que estaria posteriormente explícito na sua poesia e na sua novelística mais maduras, mais arrojadas e decididamente modernas: a sua adesão à dialética da alma dissociada, do sujeito intermédio entre o Eu e o Outro. Ensaia-se, pois, o seu teatro num jogo de duplos, de reflexos especulares que expressam, em última análise, a moderna tragédia da dispersão psíquica, do indivíduo que digladia consigo mesmo.

Não por acaso, o elemento gerador do conflito, em *Amizade*, encontra-se naquilo que constitui a singularidade da família protagonista: o seu caráter endógeno, isto é, a sua tendência a introverter-se, a fechar-se em si mesma. É a persistência na associação e na coabitação parental que leva as relações afetivas dos pares Afonso/Raquel (cunhados) e Ricardo/Maria (primos) a parecerem ilícitas. Há aqui um embate entre o código social, do mundo civilizado, e a vontade pessoal de quatro indivíduos que constituem um mesmo *corpus* familiar que é assumidamente *marginal* (lembre-se que a família troca a casa de Lisboa por uma vivenda nos arredores da capital, mais longe das recordações do passado e do bulício da sociedade). Dessa perspectiva, o par Ricardo/Maria é apenas um desdobramento (ou um reflexo) do par Afonso/Raquel: os quatro compõem um mesmo corpo introvertido, que se autocontempla sob os estímulos de um elemento externo – o artista Cesário Gil, que vem de Paris e que a família Silveira, como um corpo fagócito, logo ameaça absorver:

---

9 Como acontece com os protagonistas de *Amizade* e como acontecerá também com os de *Alma*, que mais adiante analisarei.

Afonso *(para Cesário)* – Tu nunca mais nos deixarás, é claro…
Cesário – Se vocês tiverem a pachorra de me aturar… […] Ah! É verdade… Não sei se sabem que eu hei-de ser padrinho dos dois casamentos e de todos os meninos que deles nascerem…
Afonso *(rindo)* – Chegas a ser inconveniente, Cesário…
Cesário *(pensativo, depois dum momento)* – Afinal, no meio de tudo isto, só eu é que fico solteiro…
Raquel – Procure também uma noiva…
Afonso – Decerto. Quem to impede?
Cesário – Uma noiva?... *(Depois de ter reflectido)* Têm razão. Caso com a primeira afilhada que nascer. […] (ibidem, p.242-3)[10]

É claro que ainda não se trata do indivíduo isolado, autocentrado, que confere ao mundo a dimensão e o teor da sua própria subjetividade, tal como o podemos ver entre os protagonistas do teatro moderno propriamente dito. No teatro de Sá-Carneiro, o que temos é um corpo familiar que se quer isolar e introverter-se, em cujo âmbito as almas ameaçam já fundir-se, projetando-se umas nas outras – mas, afinal, o domínio que prevalece ou o plano determinante da ação e da reação das personagens é ainda prioritariamente o do social e não o da subjetividade. É por isso que ele se situa, como dissemos, num ponto de transição.

O interesse pelos escaninhos da alma e pelos seus desdobramentos é mais explícito em *Alma*, a peça que Sá-Carneiro compôs com Ponce de Leão em 1913. Esta se concentra num só ato e apresenta um menor número de personagens (quatro) que tendem a dispersar-se à medida que a ação se desenrola, o que é coerente com a ideia

10 A absorção de Cesário é, de resto, coerente com a tese da peça, qual seja, a de que "a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse carnal", para retomar aqui as palavras de Luiz Francisco Rebello (1987, p.15). O mesmo ocorre em *A confissão de Lúcio*, com Ricardo/Marta e Lúcio, e, ainda no teatro, em *Alma*, como veremos, com Jorge/Clara e Ricardo. A mesma ameaça, aliás, pairava também sobre a peça sem título que Sá-Carneiro compusera em 1908, na qual se configurava um potencial triângulo amoroso entre O barão/A baronesa e O Visconde (cf. Sá-Carneiro, 1995a, p.73-100).

– que aqui nos parece fundamental – de expressar a *fluidez* psíquica de seres que se desagregam e se (con)fundem uns com os outros – tema caro, como já notamos, à poética de Mário de Sá-Carneiro.

Trata-se de um casal, Jorge e Clara, que recebe na sua casa, em Lisboa, a visita de dois amigos, Ricardo e Martim. Este último é quase um comparsa e tende a apagar-se porque o interesse da peça está no potencial triângulo amoroso constituído pelos demais: Clara desde cedo amou Ricardo, seu primo, mas afinal casou-se com Jorge para satisfazer a vontade dos pais; mantém-se rigorosamente fiel, de corpo, ao marido, mas sente que *pela alma* sempre pertenceu ao primo, que também a ama. Nesse triângulo, a presença de Martim serve apenas para, a certa altura, acompanhar Jorge ao jardim da casa, deixando assim a cena livre para o diálogo que se desenrola, na sala, entre Clara e Ricardo, que aí se declaram mutuamente apaixonados. Entretanto, Ricardo, que é oficial das Forças Armadas, está prestes a partir para Timor, o que não chega para aplacar os ciúmes e a desconfiança de Jorge, que acaba por arrancar da mulher, logo após a saída de cena dos dois visitantes, a temida confissão:

> **Clara** – A verdade é sempre linda, meu Jorge. Vou dizer-te tudo. Nunca pertenci a Ricardo. Amava-o de criança, amava-o quando casei contigo, mas nunca houve nem existe a mais pequena mancha entre nós que possa fazer-nos corar.
>
> **Jorge** *(sereno)* – Amava-lo de alma, não?
>
> **Clara** – Simplesmente de alma. (Sá-Carneiro; Ponce de Leão, 1987, p.61-2)

Indignado, o marido acusa a mulher de adultério por ter "vivido em concubinagem com os [s]eus pensamentos adúlteros ao mesmo tempo que entrega[va] aos beijos do marido desprezado o corpo que não quise[ra] por honestidade [...] entregar ao amante adorado" (ibidem, p.66). No final, ao tentar matá-la, num ímpeto de raiva e desespero, a luta dos dois corpos resvala para o ato sexual, evocando assim, uma vez mais no teatro sá-carneiriano, os quadros do naturalismo:

Jorge *(inclinando-se mais para ela)* – [...] Tu és o verso errado do meu querido poema de alma e por isso deves morrer, deves morrer. *(Clara inclina-se para trás no sofá. Nestes momentos de luta o penteador abre-se deixando ver os seios brancos e pequeninos. Há na luta de ambos uma espécie de prazer infinito que ambos gozam, e com que ambos se deliciam.)*

Clara – Jorge, larga-me, larga-me! *(Jorge aperta-a mais. O penteador continua a abrir e, de repente, ele olhando-lhe o seio, inclina-se rápido e cola os lábios nas carnes brancas e palpitantes enquanto Clara lhe passa os braços em volta do pescoço.)*

O pano cai rapidamente (ibidem, p.67-8)

O tema da sexualidade é abordado "com uma liberdade e uma coragem invulgares no teatro português de então", como afiança Luiz Francisco Rebello, que logo notou que os autores da peça, "contrapondo a uma fidelidade exterior e meramente respeitosa das aparências – a fidelidade de corpo – uma infidelidade real – que é a da alma", "denunciavam subtilmente a hipócrita moral burguesa, que se satisfaz com a primeira e não se ofende com a segunda" (Rebello, 1987, p.16). Mas há algo mais interessante do que isso: ao instituir a dualidade *corpo/alma* como eixo de sustentação da intriga, Sá-Carneiro[11] antecipa aqui – como já o fizera, aliás, ainda que menos explicitamente, em *Amizade* – um princípio estrutural de toda a sua literatura posterior, princípio subjacente não só à sua temática dominante, mas também às formas que adotou para se ex-

11 Interessa-me mais, neste momento, o autor Mário de Sá-Carneiro, mas devo lembrar que Ponce de Leão também merece mais atenção dos críticos, não só como coautor de *Alma* e autor de outras peças de interesse como *A onda* (1915) e *Venda* (peça inédita, escrita em 1917), mas ainda como autor de vários artigos de crítica teatral reunidos num volume ainda muito pouco conhecido, intitulado *Se Gil Vicente voltasse*... (1917). Sobre este último, Luiz Francisco Rebello (1987, p.20) observou que "constitui um dos mais severos (e justos) requisitórios contra a resignada mediocridade do teatro português do seu tempo".

primir em poesia e em prosa. Referimo-nos precisamente ao princípio dual que organiza, esteticamente, a sua obsessão pelos opostos que se complementam, pela dialética do Eu e do Outro ("Eu próprio – o Outro"), pela identidade ambígua, pelas virtualidades da alma, pela dissociação psíquica do homem moderno, enfim.

Ademais, em *Alma* é o mesmo princípio dual que emparelha as cenas – que são quatro, ao todo – duas a duas, como termos geminados. Assim, a cena III é como um desdobramento da cena I, em ambas fazendo-se presentes as quatro personagens – Jorge ao lado de Martim, e Clara junto de Ricardo –, que conversam justamente sobre afinidades e contrastes, sobre princípios opostos e complementares como corpo e alma, materialismo e idealismo etc.:

> **Martim** [*a Clara*] – Se muitas vezes não concordo com o teu marido, é porque o material nunca se deu bem com o ideal. Jorge é poeta; eu sou um prosador nesta vida onde nunca fiz prosa. Habituei-me a escalpelizá-la, tirando dela todo o partido para viver comodamente. (Sá-Carneiro; Ponce de Leão, 1987, p.34 – Cena I)

> **Jorge** – [...] Tolo é o marido, que tendo a consciência de possuir a alma da mulher, a mata porque ela entregou o corpo! Ela entregou-o por uma necessidade de sentidos, por uma excitação mórbida e quem sabe se não foi pensando nele que se entregou? O contorno de uns seios, a volúpia bebida nuns lábios, não valem o gozo de um pensamento santo que se tem do longe, muito afastado, a léguas de distância. O corpo! A alma! [...] (ibidem, p.56 – Cena III)

Do mesmo modo, a cena IV é um desdobramento da cena II, mas à maneira de reflexo especular, isto é, com os seus componentes invertidos, como a imagem diante de um espelho: se na II só há duas personagens que dialogam, Clara e Ricardo, na IV a estrutura é a mesma, mas então é com Jorge (o "duplo" de Ricardo?) que Clara dialoga. Dois homens e uma mulher constituem assim um estranho triângulo amoroso: só a um Clara entrega o seu corpo – a Jorge, que é poeta e dramaturgo, um idealista confesso que antes

gostaria de possuir a alma que o corpo da sua mulher –; ao outro ela reserva toda a sua alma – a Ricardo, seu primo, espírito resignado que não hesita em assumir uma missão militar em Timor para fugir da sua frustração amorosa. Em busca de uma plenitude ilusória, que jamais se consumará, as personagens sá-carneirianas desdobram-se em corpo e alma, dispersam-se, *duplicam-se*. E é hora, já, de concluir.

Com esses encontros e desencontros de almas (e corpos) que se fundem para, em seguida, se desagregarem, o teatro de Mário de Sá-Carneiro, sem romper ainda com o modelo de teatro proposto pelo naturalismo, dá um passo significativo no sentido da modernidade ao esboçar – na sua temática, principalmente, mas também já na forma dramática que o sustenta – a mesma dialética – chamemo-la *dialética do espelho* – que inspirou o jogo de duplos, de sombras, de identidades dissociadas que perpassam toda a sua obra literária posterior, mais arrojada e mais vincadamente moderna.

5
Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa

Qualquer música, ah, qualquer,
Logo que me tire da alma
Esta incerteza que quer
Qualquer impossível calma!

(Fernando Pessoa, *Cancioneiro*)

No ano de 1913, encontram-se concentradas algumas das mais significativas manifestações do interesse de Fernando Pessoa (1888-1935) pelo teatro. A sua *performance* como crítico teatral nas páginas da revista *Teatro* – fundada por Boavida Portugal naquele ano – causaria polêmicas previsíveis porquanto o objetivo explícito dos intelectuais que ali colaboravam era o de "vir destruir o [teatro] existente" até então (Boavida Portugal apud Júdice, 1986, p.20). Também de 1913 é a única peça de teatro à qual Pessoa deu acabamento e publicação: *O marinheiro*, escrita nos dias 11 e 12 de outubro e publicada posteriormente, em abril de 1915, em *Orpheu 1*.[1] É provável que os encontros de jovens revolucionários na redação

1 Como se sabe, o *Fausto* (tragédia subjetiva) permaneceu como um projeto inconcluso ao qual Pessoa, todavia, se dedicou provavelmente desde 1908. E outros textos dramáticos de sua autoria não chegaram a sair de uma fase embrionária – quatro deles, aliás, foram reconstituídos por Teresa Rita Lopes na

da revista de Boavida Portugal tenham constituído o primeiro estímulo para a preparação do movimento modernista que se anunciaria pouco depois com a revista *Orpheu* e cujo ponto de partida teria sido marcado, assim, por algumas reflexões sistemáticas sobre o gênero dramático. Não por acaso, aliás, é de novembro do mesmo ano de 1913 o artigo doutrinário intitulado "O teatro-arte", que Mário de Sá-Carneiro publicou no jornal *O rebate*.

Com efeito, parece mesmo ter procedido de uma reflexão sobre teatro a mais admirável façanha do modernismo português: a heteronímia de Fernando Pessoa, fenômeno a que ele chamou "drama em gente" e que teve o seu princípio, já como sistema de criação poética, no célebre "dia triunfal" – 8 de março de 1914 – em que foram compostos, a fio, "trinta e tantos poemas" (Pessoa, 1994, p.295) de *O guardador de rebanhos*, de autoria do heterônimo Alberto Caeiro. Já António Quadros, muito acertadamente, observava que

> [...] foi de certo modo em termos de dramaturgia que ele [Pessoa] pensou os seus heterónimos. Chamou-lhes *drama em gente* porque seriam as personagens de um drama, um drama em monólogos poéticos, em vez de um drama em atos... E quanto à dramaturgia teatral ou escrita para o teatro? É óbvio que não podia deixar de apaixonar Fernando Pessoa. Vêmo-lo com efeito estudar longamente, profundamente, a essência do teatro e a arte de alguns dramaturgos, certamente como preparação para as suas próprias intenções de o vir a ser: um longo ensaio sobre o gênero dramático, com duas versões diferentes, a propósito da peça *Octávio* do seu amigo e companheiro de geração Vitoriano Braga; vários textos sobre Shakespeare etc. E vêmo-lo, principalmente, tentar ele próprio o gênero teatral. (Quadros apud Cruz, 1991, p.55-6)

Mas os críticos têm notado também uma espécie de desnível, em Fernando Pessoa, entre o seu "'programa' firme da criação dra-

---

tese de doutoramento defendida na Sorbonne Nouvelle, em 1975: *Salomé*, *Diálogo no jardim do palácio*, *A morte do príncipe* e *Sakyamuni* (cf. Lopes, 1985).

matúrgica e a falta de concretização" desse mesmo programa (Cruz, 1991, p.56). É como se o vivaz projeto do "drama em gente" tivesse obliterado a sua produção dramática propriamente dita. Se, de um lado, o seu *Fausto* ficou inconcluso, de outro lado, o "drama estático" *O marinheiro* – composto às vésperas da eclosão da mais madura heteronímia pessoana – despertou em muitos críticos a impressão de um poema dramático, aparentemente mais destinado à leitura declamatória do que ao palco teatral. José Augusto França (apud Cruz, 1991, p.59), por exemplo, manifestou-se assim acerca dessa peça de Pessoa:

> [...] não parece, sequer, que Pessoa tenha concebido este drama [*O marinheiro*] como representável: ele destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras. Imediatamente as breves indicações cênicas iniciais o insinuam: elas dirigem-se, até pela sua forma sugestiva e poética, não a um encenador virtual mas à imaginação ideal do leitor.

Então vejamos. As diretrizes que conduzem a peça *O marinheiro* são aquelas mesmas que já norteavam o teatro simbolista no final do século XIX e que correspondem às ideias de Fernando Pessoa acerca do "Teatro de Êxtase"– ideias segundo as quais

> [...] o teatro tende a teatro meramente lírico e... o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas... Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (Pessoa apud Cruz, 1991, p.68-9)

Como essa estética do sonho e da "revelação das almas" já não era novidade em 1915, quando a verdadeira vanguarda era representada por Álvaro de Campos e pelo Pessoa dos poemas interseccionistas, os estudiosos pessoanos também se voltaram especialmente para o fenômeno da heteronímia – que lhes parecia mais

merecedor de atenção e de investigações – e afastaram para um segundo plano o autêntico teatro de Fernando Pessoa: os fragmentos do *Fausto* ficaram totalmente inéditos até 1952, e *O marinheiro* tem sido, em regra, apenas discriminado como resquício simbolista.[2]

Mas são precisamente as características simbolistas dessa peça de 1913 – sobretudo a valorização de elementos sonoros e rítmicos que, sistematicamente repetidos, perfazem uma linguagem sensivelmente poética, capaz de sugerir com eficácia o universo onírico das protagonistas e, por trás dele, os mistérios que envolvem a vida e a morte, diante dos quais não somos nada e a realidade aparente do nosso cotidiano torna-se insignificante – são precisamente os valores simbolistas que, reelaborados pelo dramaturgo, fazem da peça um artefato linguístico que é *sui generis*, já que proporciona ao leitor/ouvinte/espectador um espetáculo potencialmente *musical*, uma quase-sinfonia de vozes femininas que – passe o paradoxo – acalentam sinistramente.

Trata-se, aliás, de uma peça que se sustenta unicamente pela linguagem, pois que não há ali ação absolutamente nenhuma. É importante, como também nota Jorge Fazenda Lourenço (1985, p.40), "pôr em destaque neste texto fascinante... a 'revelação das almas através das palavras trocadas', ou seja, o primado dado à linguagem enquanto virtual criadora da realidade da ficção (distinta daqueloutra ficção em que se vive, que é a realidade mesma)". Vejamos então o que se passa – ou o que não se passa – em *O marinheiro*.

O cenário que se apresenta aos olhos do espectador é o mesmo do princípio ao fim do espetáculo. Aliás, o próprio subtítulo – "drama estático em um quadro" – indica de antemão a falta de movimentação que caracteriza a peça, definida logo como "drama em quadro" e não em ato. A única movimentação intensa, como veremos, será a da *imaginação* das personagens, expressa pela conversa que elas travam entre si – pela linguagem, portanto – no interior de um quarto circular situado num castelo antigo.

---

2 Alguns trabalhos, claro está, destacam-se pela acuidade crítica e pela originalidade interpretativa, como o da já mencionada estudiosa portuguesa Teresa Rita Lopes (1985).

O ambiente é tipicamente simbolista: bem isolado do mundo exterior, o quarto só se comunica com ele através de uma única janela, "alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar" (Pessoa, 1985, p.147). No centro desse recinto fechado está, sobre uma mesa, um caixão com o cadáver de uma donzela cercado, nos cantos, por quatro tochas acesas. Ao lado do caixão, mais próximas da janela, estão sentadas três mulheres, irmãs, que velam a morta. Tudo se passa à noite, como convém, de modo que o quarto – que é o palco, cumpre lembrar – fica apenas vagamente iluminado pelo pouco luar que atravessa a janela e pela luz trêmula das quatro tochas. De resto, o número *quatro* é decerto significativo porque, além das quatro tochas, temos quatro personagens no espaço cênico (a morta e as três veladoras), às quais vão corresponder os quatro protagonistas (o marinheiro e as três mesmas veladoras) dos contos ou sonhos que as veladoras, esperando raiar o dia, contam numa linguagem de tom funesto mas, afinal, admiravelmente poética. Para finalizar a descrição do quadro, importa ainda dizer que nesse velório ninguém tem noção de tempo – ignora-se o tempo presente porque no recinto "não há relógio" (ibidem, p.147); quanto ao tempo passado que as veladoras decidem recordar, ele corresponde, em última análise, ao tempo mítico de um passado paradisíaco que só existe mesmo na imaginação dessas veladoras/sonhadoras:

> **Segunda [veladora]** – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – por que não falamos nós dele?
>
> **Primeira [veladora]** – Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me

> que ele já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!... (ibidem, p.150)

Sugerida pela falta do relógio, a supressão do tempo alia-se a elementos bem conhecidos da tópica simbolista: a reflexão sobre a efemeridade das coisas e sobre o que é "ser" qualquer coisa, o desejo de substituir a vida pelo sonho, a valorização das pausas (textualmente marcadas por repetidas reticências) até a um ponto em que o silêncio parece materializar-se – tudo isso, ao que ainda se acrescenta a completa imobilidade das personagens no palco, provoca no espectador uma sensação de suspensão da vida. Quer voltemos a nossa atenção para o caixão da morta, quer para as veladoras, tudo o que se nos impõe é a inércia e a insinuação de que são espantosamente tênues os limites entre a vida e a morte.

Num tal contexto, a fala das personagens é o único sinal de vida, de resistência à estagnação – e, diga-se de passagem, que, misteriosamente, até as chamas das velas se movem, ameaçando apagar-se, apesar de não haver vento nenhum no recinto, como nota a certa altura a segunda veladora (cf. ibidem, p.151). Daí o apelo, já desesperado, da primeira veladora: "Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... [...] Ah, falai, falai!" (ibidem, p.151).

O que elas então falam vem compensar eficientemente a sua tediosa falta de ação. Recordam uma infância dourada que não parece ser só delas, mas sim de toda a humanidade, e divagam sobre um sonho que a segunda veladora teve, no qual aparece o marinheiro anunciado no título da peça:

> **Segunda [veladora]** – Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra

> pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar... (ibidem, p.155)

Repare-se que a capacidade de sonhar, vital ao marinheiro que sobrevive graças à sua ficção, está associada ao desenraizar-se ele do seu passado histórico: foi preciso perder-se num naufrágio e separar-se dos valores que tinha até então para finalmente se reencontrar, renovado, e reconstruir – à base de sonhos – uma identidade, sua e da sua pátria. Repare-se também que, nesse processo de renovação, a água é um elemento imprescindível, quer pela sua força motriz, quer pela propriedade de refletir imagens invertidas, quer pelo poder quase hipnótico com que nos embala: é no mar e pelo mar que se perde e se reencontra o marinheiro; é à beira-mar que sonha, sentindo ondas na sua própria alma (cf. ibidem, p.151), a segunda veladora; é à beira de lagos que, em sonhos, se debruça e se fita a terceira veladora (cf. ibidem, p.153). A sugestão de um passado mítico, a especial valorização, no plano imagético, do elemento *água*, a insinuação de que a fala musical das veladoras se assemelha ao canto das sereias[3] e, de resto, o próprio título da peça, trazem para as entrelinhas do texto a figura implícita de *Ulisses*, marinheiro arquetípico que, segundo a lenda, teria sido o fundador da cidade de Lisboa, antigamente chamada Olisippo (ou Ulisippo). Corajoso defensor de fabulosas causas femininas (de Helena, de Penélope), herói a cuja epopeia se prendem tantos outros nomes de mulheres (Circe, Calipso, Calídice, Ifigênia etc.), Ulisses é um mito auspicioso – o do aventureiro que há de regressar à pátria perdida – que se infiltra muito expressivamente no imaginário português (o sebastianismo seria a sua manifestação mais vernácula). Em *O ma-*

3 "Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos... As mãos pelos cabelos – é o gesto com que falam das sereias..." (Pessoa, 1985, p.150), diz a segunda veladora a certa altura; "Deixai-a falar... Não a interrompais... Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar..." (ibidem, p.156), insiste depois a terceira veladora.

rinheiro, o poder do mito funde passado e futuro para criar um novo tempo e uma nova pátria na qual se concentram todos os sonhos proféticos das veladoras – e, afinal, também de Fernando Pessoa. Mas vejamos como a peça prossegue.

"... Veio um dia um barco... – Sim, sim... só podia ter sido assim... – Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro..." (ibidem, p.159), conta a segunda veladora. Ora, o leitor/espectador constata então, aturdido, que nessa peça tudo é fluido como a água, tudo é sonho, absolutamente impalpável – tudo é pura ficção ou ilusão. E pode legitimamente perguntar-se se as três veladoras existirão realmente[4] ou se, na sua inércia, serão apenas, como o marinheiro, frutos da imaginação ou reflexos de uma alma qualquer que sonha – a alma da morta, por exemplo, que do seu caixão parece escutar também a conversa das irmãs (cf. ibidem, p.157). A morta estará mesmo morta, ou apenas sonha repousada num caixão? A imobilidade que a caracteriza não é a mesma que caracteriza as veladoras?

Assim, invadido pela ideia de que no sonho ou na ficção pode-se viver muito mais intensamente do que no mundo que nos circunda, e embalado pelo ritmo da fala poética das veladoras, vai-se o espectador/leitor deixando conduzir para o lugar limítrofe entre o real e o fictício, entre a vida e a morte. Vai-se tornando, pois, também ele, parte do espetáculo.

E a linguagem? – há de perguntar alguém. E a concretude da linguagem, que era ali o único verdadeiro sinal de vida a permitir

---

4 Curiosamente, as três veladoras não têm nomes, nem identidades bem definidas. São sempre denominadas numericamente: a primeira, a segunda e a terceira veladoras. A esse respeito, aliás, cumpre lembrar que Almada-Negreiros chegou a conceber para essa peça de Pessoa um figurino "em que as três veladoras se metiam num único, enorme vestido, que lhes prendia, por completo, os movimentos". A informação está em Rebello (1994b, p.135), que por sua vez a encontrou na obra de Vítor Pavão dos Santos, *Almada Negreiros e o espectáculo* (1984). Essa espécie de roupa coletiva faz-nos pensar no coro das antigas tragédias gregas, cuja influência em Fernando Pessoa e, especialmente, na criação das suas três *cantantes* veladoras seria interessantíssimo investigar.

uma distinção segura entre, de um lado, o estatuto das veladoras e, de outro, o da morta e o do marinheiro?

Também a linguagem vai-se tornando fluida e sem referenciais bem determinados. A segunda veladora apressa-se a confessar que as suas frases não são verdadeiras: "Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando..." (ibidem, p.151). De tanto desmistificar o mundo real e afirmar que "de eterno e belo há apenas o sonho" (ibidem, p.160), o discurso das veladoras acaba por diluir o significado das palavras que, cada vez mais, vão-se destacando pelos seus aspectos sonoros. Sobre o sonho da segunda veladora diz a primeira, em dado momento, que "Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma..." (ibidem, p.157). Essa mesma veladora, noutro passo, conclui que "Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida..." (ibidem, p.158). E a terceira veladora, ao ouvir o sonho da segunda, tem uma estranha sensação: "... parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam" (ibidem, p.163).

Ao fim da peça, a primeira veladora já admite francamente a sua necessidade de "dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer" (ibidem, p.164). E a linguagem esbanja musicalidade: é quase música pura a embalar o espectador/ouvinte e a enredá-lo numa espécie de transe hipnótico do qual ele só sairá no momento em que a segunda veladora disser, subitamente, que já não acredita no sonho. Será então o fim de uma peça que, pelo tão forte apelo que faz ao sentido da *audição*, se presta, com efeito, tanto ao palco quanto à leitura declamatória destinada a grupos seletos de ouvintes, tal como gostavam de praticá-la os adeptos do simbolismo.[5]

---

5 Ao falar de Stéphane Mallarmé em *O castelo de Axel*, Edmund Wilson ([1985?], p.20) lembra as tertúlias que o poeta francês promovia no seu apartamento em Paris, às quais comparecia sempre uma *élite* de jovens escritores: "[...] Mallarmé era um poeta impopular: lecionava inglês para viver, escrevia pouco e publicava menos ainda. Não obstante ser ridicularizado e atacado pelo

Assim é que esse teatro lírico, musical, desprovido de qualquer ação e, mais ainda, quase completamente desprovido de outra movimentação física que não seja a das cordas vocais responsáveis pela fala das personagens – assim é que esse teatro simbolista, enfim, vem inscrever o nome do dramaturgo Fernando Pessoa ainda no quadro dos escritores do século XIX (logo ele que, como poeta, está à frente das vanguardas em Portugal e no mundo).

Mas digamos que, em linhas gerais, esta é a leitura mais convencional, que já se tem feito aqui e acolá, da peça *O marinheiro*. Muito menos recorrente e mais interessante será a leitura que apontar, nesse drama pessoano, os aspectos em que ele ultrapassa a estética simbolista para propor já aquele teatro moderno que exibe a sua própria teatralidade encarnada em personagens-títeres, escancaradamente teatrais – aquele teatro que, no princípio da década de 1960, o crítico norte-americano Lionel Abel[6] denominou metateatro.

---

público, que lhe considerava os versos absurdos e, no entanto, se irritava com a sua seriedade e obstinação, ele exercia, de seu pequeno apartamento de Paris, onde dava recepções às terças-feiras, uma influência curiosamente ampla sobre os jovens escritores – tanto ingleses quanto franceses – do fim do século. Ali, na sala de estar, que era também de jantar, num quarto andar da Rue de Rome, onde o apito das locomotivas entrava pelas janelas para se imiscuir na palestra literária, Mallarmé, com o seu olhar brilhante e meditativo por entre longas pestanas, fumando sempre um cigarro, 'para pôr um pouco de fumaça', conforme costumava dizer, 'entre ele próprio e o mundo', discorria sobre teoria poética numa 'voz suave, musical e inesquecível'. Havia uma atmosfera 'calma e quase religiosa'. Mallarmé tinha 'a altivez da vida interior', disse um de seus amigos; sua natureza era 'paciente, desdenhosa e imperativamente gentil'. Refletia sempre antes de falar e exprimia sempre em forma de pergunta o que dizia. Sua esposa sentava-se perto dele e ficava a bordar; sua filha atendia à porta. Apareciam Huysmans, Whistler, Degas, Moréas, Laforgue, Vielé-Griffin, Paul Valéry, Henri de Régnier, Pierre Louys, Paul Claudel, Remy de Gourmont, André Gide, Oscar Wilde, Arthur Symons, George Moore e W. B. Yeats".

6 *Metateatro: uma visão nova da forma dramática* (1986), tradução brasileira de Bárbara Heliodora. A primeira edição do texto original de Abel apareceu em Nova York, em 1963. Para ele, Shakespeare teria sido o primeiro dramaturgo a criar, com a peça *Hamlet*, o *metateatro*, isto é, um teatro cujas personagens

E aqui voltamos ao princípio da nossa discussão. Com efeito, é preciso reavaliar as reflexões de Fernando Pessoa sobre teatro como ponto de partida da concepção vanguardista do seu "drama em gente". Nesse sentido, cumpre notar que as três veladoras, personagens do drama estático, insinuam-se como sombras embrionárias dos três célebres heterônimos (Caeiro, Reis e Campos). Em 1985, aliás, Teresa Rita Lopes (1985, p.121, tradução nossa) já identificava na origem de *O marinheiro* e da heteronímia de Pessoa uma mesma base, um mesmo "procedimento de criação dramática":

> E, no entanto, apesar das diferenças, já se vê aí anunciado o procedimento de criação dramática que está na origem das *Ficções do interlúdio*. *O marinheiro* faz-nos assistir à gestação de um personagem, o Marinheiro, inteiramente criado diante dos nossos olhos somente pelo poder do sonho e do verbo poético.

A leitura sustentada pela estudiosa portuguesa é a seguinte: tanto a figura do marinheiro quanto as dos heterônimos de Pessoa são produtos do sonho e do verbo poético, mas enquanto no drama estático nós testemunhamos a coexistência do plano da realidade e do plano da ficção, ou, noutros termos, do plano das criadoras – as veladoras – e do plano da criatura – o marinheiro sonhado –, no fenômeno da heteronímia, ao contrário, podemos observar que esses planos se descolam e que a ficção tende a evoluir sozinha, independentemente do seu autor:

> Mas a diferença radical entre este drama e os monólogos dos heterônimos é que em *O marinheiro* assistimos a uma espécie de teatro dentro do teatro: as personagens do primeiro plano não fazem senão ensaiar a criação da cena ideal onde se desenha o personagem sonhado, que é o verdadeiro protagonista; mas elas o fazem de uma maneira tão intensa que esse segundo plano acaba por tomar

---

têm "a conscientização de um dramaturgo" ou "uma aguda consciência do que significa ser posto num palco" (Abel, 1986, p.84).

> o lugar do primeiro e "a irrealidade" por apagar "a realidade". Nos monólogos dos heterônimos, pelo contrário, não assistimos mais à coexistência e à intersecção dos dois planos, o do criador e o das criaturas, isto é, o da ficção. Os laços são cortados, a ficção evolui sozinha, independentemente do seu autor. (Lopes, 1985, p.121-2, tradução nossa)

Os heterônimos representam, assim, o modernismo de Fernando Pessoa na sua forma mais arrojada. Mas é preciso admitir que já n'*O marinheiro* há indícios de um modernismo que vai além do desejo de substituir a realidade pela irrealidade (desejo, aliás, que não pertence mais ao modernismo que ao simbolismo). Sob a angústia metafísica das três veladoras insinua-se, histriônico e moderníssimo, o riso de quem se compraz em devassar bastidores, desmascarar-se, revelar-se ao leitor/espectador como autêntica personagem de ficção: "Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando..." (Pessoa, 1985, p.151), diz a segunda veladora sobre as frases que lhe saem da boca; e a terceira dirá em seguida: "E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio" (ibidem, p.153); "Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar" (ibidem, p.156), insiste a segunda veladora, dando azo a que a primeira e a terceira, respectivamente, se expressem assim: "Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo..." (ibidem, p.162); "E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam" (ibidem, p.163). Ora, a referência explícita a esse desdobramento, feita por uma personagem de teatro, lembra imediatamente o quê, senão o procedimento do ator que, no palco, encarna identidades diversas, sempre distintas da sua própria identidade individual? De resto, ao admitirem que tudo o que contam pode ser falso – ao optarem pelo espaço do não real, pelo mundo onírico ou ficcional –, as veladoras de Fernando Pessoa assumem o *fingimento* como princípio determinante da sua conduta e, afinal, da sua identidade mesma. Impõem-se-nos, assim, meta-

teatralmente, como personificações da própria máscara teatral ou como representações simbólicas da figura do ator. E, segundo essa mesma interpretação, é curioso observar também que, quase no fim da peça, a segunda veladora vem oportuna e jocosamente sugerir a presença viva do autor dramático (ou de um possível encenador?) como um demiurgo que manipula, a seu bel-prazer, os cordéis das marionetes que leva ao palco: "Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?" (ibidem, p.164).

Assim, n'*O marinheiro* de Pessoa as personagens vão muito além de desestabilizar a realidade, à maneira dos heróis simbolistas. Elas ensaiam já *desmistificar a própria ficção*; ameaçam já se rebelar. Querem sentir, querem autonomia para sonhar, sem peias, marinheiros que sonhem pátrias imaginárias; querem o sonho dentro do sonho e o teatro dentro do teatro. E por isso questionam o seu autor muito antes daquelas seis personagens que, na Itália de 1921, também procurariam para si o autor adequado.[7]

A imagem que escolhemos, pois, para ilustrar a nossa interpretação do drama estático de Fernando Pessoa, é uma das que aparecem na própria peça: o chão de areia quente em que, para sonhar, se senta o marinheiro durante o dia à sombra das palmeiras, é o chão do simbolismo; mas o horizonte ainda pouco iluminado que ele perscruta, à noite, sem olhar para as estrelas, é o do modernismo que já se preparava nos mais avançados meios intelectuais portugueses: "[...] nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas" (ibidem, p.155).

7 A peça de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, estreou em Roma, causando imenso burburinho, no ano de 1921.

6
As máscaras de Don Juan ou apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício

Tu vês em mim o teu desejo, em púrpura; eu vejo em ti todo o meu nada, sôfrego. Só imagens, máscaras, reflexos. Sempre um jogo de espelhos, adoidante.

(António Patrício, *D. João e a máscara*)

Desde a sua primeira aparição, cerca de 1620, na comédia espanhola *El burlador de Sevilha y el convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina,[1] o mito de Don Juan tem sido muitas vezes revisitado por grandes autores da literatura de todo o mundo. Cada qual destaca, segundo conveniências de época, um ou outro dos aspectos essenciais do caráter do herói, que ora aparece como sedutor celerado, ora como amante romântico, ora como burguês amoroso (cf. Rank, 2001, p.208).

Na comédia atribuída a Tirso de Molina,[2] Don Juan é já marcado por uma ambiguidade fundamental: domina-o, de um lado,

1 Já tem sido contestada a autoria de Tirso de Molina em favor do nome de Calderón de la Barca (1600-1681) como autor dessa famosa peça (cf. Rank, 2001, p.211).

2 Pseudônimo de Frei Gabriel Tellez (1584-1648), monge da Ordem dos Mercedários que, como confessor, obteve um largo conhecimento das virtudes e, sobretudo, dos vícios humanos.

uma sensualidade sem freio que parece ter algo de diabólica; de outro lado, ele é tomado pelo sentimento de culpa e pelo medo da punição (que efetivamente será aplicada pelo conviva de pedra). É precisamente essa ambiguidade, na sua expressão artística mais perfeita, que eleva a ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart, à categoria de obra-prima do compositor, segundo o alvitre de Otto Rank (ibidem, p.148, 214, tradução nossa):

> Enquanto a orquestra marca com acordes graves (o canto do Convidado de pedra) o penoso conflito que pesa sobre a consciência do herói, eleva-se acima dessas vozes, em ritmos passionais, a natureza indomável e a alegria voluptuosa do conquistador, com uma sensualidade tal que a procuraríamos em vão em toda a mais rica literatura de Don Juan.
>
> [...]
>
> A síntese artística do tema de Don Juan encontrou na obra-prima imortal de Mozart o seu apogeu, onde o sentimento de culpabilidade pulsa com uma tal força que, de um lado, aí se encontra a sua mais nobre manifestação e, de outro lado, ele provoca um represamento completo do tranbordante desejo de viver do herói.

Em *El burlador de Sevilha,* o protagonista afronta quaisquer leis ou princípios morais para satisfazer os seus impulsos sexuais; só o aparecimento da morte vingadora, encarnada na estátua viva do comendador assassinado, vem pôr freios à sua sensualidade diabólica. É provável que essa alegria voluptuosa de conquistador, magistralmente expressa na ópera de Mozart, tenha raízes em mitos e ritos de fecundação muito antigos, segundo os quais só um deus ou um homem forte, superiormente dotado, tinha o direito e o dever de fecundar as mulheres, garantindo assim a perpetuação das almas dos mais fortes (cf. ibidem, p.191-8). Visto dessa perspectiva, Don Juan seria um herdeiro de atributos divinos primitivos que a cultura cristã, oportunamente, tratou de classificar como diabólicos.

Mas entre a peça espanhola atribuída a Tirso de Molina e a ópera de Mozart, temos ainda a comédia de Molière, onde Don

Juan, aburguesado, assimila os traços típicos de um libertino da França do século XVII. Rapta Dona Elvira do convento, mas *casa--se* com ela. Abandonada pelo marido mulherengo, Dona Elvira passará todo o seu tempo a segui-lo e a admoestá-lo, aconselhando--o a abandonar a sua vida de luxúria. A mulher já ocupa assim um lugar de relevo, assumindo o papel de um duplo do herói – o seu *alterego* –, similar àquele desempenhado pelo criado Leporello, que também procura despertar a consciência e o arrependimento de Don Juan.

No século XIX, a lenda expandiu-se notavelmente por toda a Europa, da Inglaterra de Lord Byron (que publicou, em 1819, o seu poema satírico *Don Juan*) até à Rússia de Púchkin (*O convidado de pedra*, 1830), passando pela França de Mérimée (*Les âmes du purgatoire ou les deux Don Juan*, 1834), pela Alemanha de Lenau (*Don Juan*, poema de 1844) e de Grabbe (*Don Juan und Faust*, drama de 1844), novamente retornando a Espanha com o grande êxito do drama de José Zorilla (*Don Juan Tenorio*, também de 1844) etc.[3] Os românticos empenharam-se em ilibar Don Juan, escamoteando o seu caráter diabólico e fazendo dele um nevropata, vítima heroica do seu próprio sentimento de culpa. Para Hoffmann, por exemplo, e para Alfred de Musset, "Don Juan não é apenas o grande celerado, mas também um homem que procura e que luta, e cuja infidelidade provém do seu desejo da mulher ideal e dos seus próprios instintos potentes" (Heckel apud Rank, 2001, p.214-5, tradução nossas). Lenau (apud Rank, 2001, p.208, tradução nossa), por sua vez, afirma que

> O meu Don Juan não é um homem sanguíneo, eternamente ocupado com a caça às mulheres. Nele vive o desejo de encontrar a única mulher que encarna a feminilidade, na qual ele poderia

3 Para uma breve história comentada das apropriações literárias da figura de Don Juan, desde a comédia de Tirso de Molina até 1921 (data da publicação póstuma de *La dernière nuit de Don Juan*, poema dramático de Edmond Rostand), remeto o leitor, mais uma vez, ao estudo de Otto Rank (2001).

desfrutar de todas as mulheres da terra, uma vez que não as poderia possuir todas individualmente, uma após outra.

Na esteira dos românticos também seguiram vários escritores da segunda metade do século. Em Portugal, a lenda influiu num poema satírico de Guerra Junqueiro (*A morte de D. João*, 1874), e também na obra de Álvaro do Carvalhal, que é autor de um bem conhecido conto ("Os canibais", escrito em 1866) em que, aos motivos da estátua viva e do sedutor de mulheres, concernentes ao mito de Don Juan, associa-se ainda o do autômato, extraído das leituras de Hoffmann (*O homem da areia*) e de Poe (*The man that was used up*). António Patrício, que só em 1924 publicou o seu *D. João e a máscara* ("fábula trágica" em quatro atos), fez o herói vergar sob o peso do seu sentimento de culpa, transformando-o num místico penitente, adorador apenas da Morte (transfigurada em mulher), bem à maneira do simbolismo e do decadentismo que informaram a estética patriciana – mas também à maneira de uma das figuras históricas que se agregaram à lenda de Don Juan: a de Miguel de Mañara.

Sabe-se, com efeito, que há pelo menos duas figuras históricas espanholas anexas ao mito de Don Juan: a de D. Juan Tenório, grande conquistador de mulheres que se confunde com um certo camareiro do rei Pedro (o Cru), de Castela, e a de D. Miguel de Mañara que, nascido em Sevilha em 1626, levou uma vida de luxúria e de impiedade até casar-se, aos 30 anos de idade, com Girolina Carillo de Mendoza, a quem conservou uma fidelidade mórbida que se manteve, como obsessão, mesmo depois da morte da esposa. Depois de enviuvar, D. Miguel passou a dedicar-se com fervor a exercícios de piedade e de mortificação para expiar os pecados da sua vida mundana e para escapar de terríveis alucinações em que Girolina lhe aparecia (cf. Rank, 2001, p.149-50). Foi nesse último fidalgo sevilhano que se inspirou António Patrício (1878-1930) para compor a peça que importa agora analisar: *D. João e a máscara*.

Quando Patrício publicou *D. João e a máscara*, em 1924, a figura do lendário conquistador de mulheres já se tinha entranhado

numa secular tradição literária que o dramaturgo português certamente conhecia. A sua peça viria a inscrever-se numas das vertentes dessa tradição, como podemos ver, desde logo, no pequeno texto introdutório que o autor fez aparecer na sua primeira edição. Ali, à laia de prefácio, Patrício admite que se inspirou na "verdade histórica" de Miguel de Mañara para compor o seu Don Juan, que ele considera como "o instintivo religioso, o amoral místico, o estranho irmão de Madalena e Kundry", "grande figura, do potencial trágico mais alto", "que a ideia da Morte magnetizou" (Patrício, 1972, p.9, 10). Dentre os vários nomes citados nessa tentativa de explicar sumariamente a sua maneira de interpretar Don Juan, destacam-se os de Shakespeare – autor da frase "Nada é mais nosso do que a morte",[4] que Patrício selecionou para constituir a epígrafe da sua peça; Platão – para quem "aquele que à filosofia se consagra, a nada mais aspira que a preparar-se para a morte" (Platão apud Patrício, 1972, p.11); Antero de Quental, que sabia bem "que o sentido da vida é o sentido da morte" (Patrício, 1972, p.11); e o do pintor alemão Albrecht Dürer, autor de uma gravura que nos interessa especialmente: *O cavaleiro, a morte e o diabo* (1513).

Mas por que identificar Don Juan com o cavaleiro de Dürer, que cavalga entre o diabo e a morte? Ora, é evidente que Patrício também soube captar a dualidade estrutural desse herói: viu a sua face diabólica, de luxurioso conquistador de mulheres, mas também viu a sua face santa, de místico penitente, de ascético adorador da Morte. E julgou, aliás, que o essencial nessa personagem tão fascinante é precisamente o seu misticismo, o ser "um possesso de eterno" (ibidem, p.9). "Quanto ao diabo [diz Patrício], o outro camarada da gravura, esse, como eu o vejo, é a ausência de lei, a arritmia: o contingente, o acaso, o acidental" (ibidem, p.11). O dramaturgo optou, pois, pela vertente interpretativa que visa à conversão de Don Juan, vítima do peso esmagador do sentimento de culpa e do medo da punição. De resto, a tradição da lenda mostra mesmo que "No tema de *Don Juan* não é o impulso sexual desenfreado o

4 *"Nothing can we call our own but death"*.

motivo principal" (Rank, 2001, p.145, tradução nossa). É, antes, o motivo trágico da culpa e do castigo que ocupa o primeiro plano (cf. ibidem, p.146).

Assim, Patrício faz o seu herói transitar de um materialismo sensualista para o mais austero espiritualismo, sempre obsidiado pelo desejo de morrer: a Morte, personificada, é a única mulher que ele não consegue conquistar. A morte, aliás, é tudo na vida desse herói: é ela que se desdobra e que se projeta em cada uma das mulheres que ele possui. E é esta precisamente a sua tragédia: descobrir que a vida é feita apenas de aparências, de formas transitórias, e que a única realidade essencial é a da morte:

> **D. João** – [...] Tenho tédio, imenso tédio, tédio. O destino boceja sobre o mundo. [...] Dize: é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? Esta manhã de Outono arripiada não tem um coração que se confrange?... [...] É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino?... (Patrício, 1972, p.28)

A concepção platônica de um mundo feito de aparências ilusórias não apenas justifica o tédio do protagonista, como também lhe incute uma certa *consciência dramática*: o D. João patriciano percebe que tudo é *cenário*, que a vida é como um grande palco em que só se movimentam máscaras, personagens fictícias. E pressente já, quase à maneira das mais modernas personagens dramáticas, que ele próprio é uma máscara viva, simulacro condenado a errar "de forma em forma" (ibidem, p.38) sem, todavia, atinar com a sua verdadeira identidade, perdida "no mais burlesco carnaval da terra" (ibidem, p.29): "Sou como um pescador, numa lagoa, a pescar, demente, a própria sombra" (ibidem, p.30).

Temos, pois, no teatro tardiamente simbolista de António Patrício, uma evidente abertura à problemática psicológica que marcava, desde o princípio do século XX, a denominada "dramaturgia do eu", que teve início com Strindberg e a que depois se dedicaram com afinco os expressionistas e, em geral, os modernistas. Se não, vejamos.

Todas as personagens de *D. João e a máscara* giram em torno de um núcleo em que se situa o protagonista da peça, alvo de todas as atenções. Em última análise, existe mesmo uma interdependência psicológica entre D. João e as demais personagens, que são como reflexos, imagens invertidas do próprio herói ou desdobramentos de um mesmo magma psíquico. O criado Leporello, por exemplo, representa a face negativa ou o reverso de D. João, constituindo assim um complemento psicológico indispensável: sempre dominado pelo medo, é ele que tenta despertar a consciência do seu amo, incitando-o a moderar os seus caprichos e impulsos sexuais. Essa mesma função, associada à da punição, é exercida ainda pelo conviva de pedra (o comendador assassinado) e pelo casal D. Ana e Octávio, que também são como sombras do protagonista. Nesse último caso, aliás, o estatuto de "sombra" manifesta-se visivelmente no luto persistente da filha do comendador e do seu noivo, concretizando assim um *sombreamento* que se estende ao solar que os acolhe, onde o sol só "entra de rastos, pelas frinchas" (ibidem, p.123).

À exceção de D. Ana (que teve o pai assassinado por D. João e anseia, pois, por vingança), todas as demais mulheres seduzidas pelo herói constituem positivamente o seu *duplo* feminino – são figuras protetoras, nas quais o insaciável conquistador procura encontrar-se: D. Elvira (sua noiva), Helena Coeli, a Marquesa de Aldovan e, em destaque, a jovem Isabel de Burgos que, por sua vez, se revela como *duplo* homogêneo de Eponina, a santa que "por piedade e em êxtase, rezando, / deu a leprosos e a ladrões seu corpo brando" (ibidem, p.40). É Isabel o móbil da peripécia que opera o termo do processo da metamorfose de D. João, transformando-o, pelo arrependimento, de cavaleiro libertino em monge penitente.

Quanto ao Duque de Silvares, a Carlos de Aldovan e aos outros estroinas que entram em cena no 1º quadro do 3º ato, é razoável considerar que, como discípulos de libertinagem, eles não são mais que desdobramentos do protagonista.

E a Morte? Esta também representa, evidentemente, a face obscura de D. João, a sua necessidade de autopunição: "[...] A conquista sou eu. A morte é D. João se D. João morreu" (ibidem, p.34).

Mas não é apenas na construção das personagens que se evidencia a presença do *duplo*. Ele infiltra-se também na temática e na própria forma dessa peça de Patrício. Como símbolo da tenuidade dos limites entre a vida e a morte, chama a atenção, no 2º ato, a referência a um quadro do pintor da escola de Sevilha, Juan de Valdés Leal, que se revela, afinal, uma importante chave para a compreensão do destino que o D. João patriciano tem de cumprir. *Os dois bispos* é o quadro que o próprio protagonista se põe a descrever:

> **D. João** – Valdés Leal é um grande mestre. Foi minha a idéia; mas como ele se lhe deu e a possuiu, de corpo e alma, todo: é uma obra-prima. Viste bem os dois bispos, lado a lado estendidos, os dois bispos que são um em duas fases?
>
> [...]
>
> Estão ambos em dalmática, mitrados. As mesmas pedrarias incrustadas, em cada mitra as mesmas: são iguais. A mesma seda nas dalmáticas, a mesma; e o bordado litúrgico, precioso. Uma diferença pequenina apenas. O que na máscara dum é seco orgulho, desfaz-se em podridão na outra máscara. E têm a mesma crossa cravejada. Mas o anel episcopal num deles oscila nas falanges esburgadas... E chama-se: *Os dois bispos*. Grande mestre. Valdés Leal é um grande mestre. Ofereço-o ao convento, já te disse. Dou-o ao mosteiro de La Caridad. (ibidem, p.52-3)

Trata-se, evidentemente, de uma figuração pictórica do *duplo*, com o sentido que a António Patrício também convém ressaltar: o da dicotomia vida/morte, que se impõe implacavelmente a todo o ser vivo. Associada às aparições da Morte personificada, a referência ao quadro de Valdés Leal consolida o *leitmotif* já anunciado pela epígrafe inicial – "Bem nossa, só a morte" – e participa da determinação da trajetória descrita pelo protagonista do primeiro ao último ato da peça: a da remissão dos pecados por meio de um desprendimento progressivo da vida mundana e do próprio corpo físico, até ser digno de morrer.

Já no plano da expressão formal, o princípio da dualidade reflete-se no estilo anafórico, feito de persistentes repetições de frases

– por exemplo, D. João repete obstinadamente, à maneira de estribilho, as expressões "Qualquer coisa ou Alguém..." (ibidem, p.22, 26, 27, 30 e 31) e "Sou o que toda a vida amou só Uma" (ibidem, p.61, 62, com variantes em p.93, 94, 96) – que constituem, em última análise, um sistema de *ecos* capaz de sugerir, até no que toca à construção da linguagem, a presença do mesmo que se desdobra em dois (o duplo, pois). Esse sistema envolve também, de resto, a repetição de acontecimentos e de enunciados que, pertencendo embora ao passado do protagonista, são evocados pelas narrativas de personagens que com ele contracenam no tempo presente. Assim, ora é a Morte que, "mimando a voz de D. João" (ibidem, p.38), relembra as aventuras amorosas do conquistador (cf. ibidem, p.38-40); ora é o próprio D. João que conta episódios do seu passado ao conviva de pedra (cf. ibidem, p.72, 80); ora a narrativa da vida mundana do herói cabe a Carlos de Aldovan e aos demais frequentadores do palácio do Duque de Silvares (cf. 1º quadro do 3º ato);[5] ora, ainda, os detalhes da prática de penitência de D. João no mosteiro de La Caridad são recontados pelo abade (cf. 2º quadro do 4º ato).

Essa inserção do elemento épico na peça é também reveladora, aliás, de uma certa abertura do teatro de Patrício às tendências da dramaturgia moderna. Como diz Peter Szondi (2001, p.14), "De certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria". O drama moderno, tal como o mostra Szondi, não é mais "o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico *sobre* os homens" (ibidem, p.67). Ainda que não seja exatamente isso o que se passa no teatro patriciano, nele, todavia, o mundo ob-

5 Cumpre notar que à duplicidade desse herói, que se coloca entre o diabo e a morte, corresponde uma evidente duplicidade temporal que nos permite distinguir o D. João do passado e o D. João do presente. Até ao aparecimento de Isabel, no 2º quadro do 3º ato, todos os episódios evocados pelas personagens dizem respeito à vida mundana do conquistador. Após o encontro com Isabel, a máscara do passado desaparece, substituída pela nova figuração do protagonista: a do amoroso místico, inteiramente tomado pelo sentimento de culpa.

jetivo já começa a perder espaço para o mundo intrassubjetivo. O drama de Patrício, com efeito, parece receber já "a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos" (ibidem, p.58) e, por isso, concentra-se na sua personagem central, isolada e esquadrinhada. O *ego*, multifacetado, ameaça sobrepor-se a um mundo que assim se vai já configurando como "cenário", "jogo de espelhos", "máscara" (Patrício, 1972, p.28, 26, 125, *passim*), como espaço, enfim, em que prevalecem as impressões e as ficções do sujeito. A própria linguagem desdobra-se para marcar a contraposição entre o mundo subjetivo e o objetivo: sempre que se estabelece o diálogo entre D. João e a figura fantasmagórica da Morte – diálogo que pertence exclusivamente à esfera subjetiva do protagonista –, salienta-se o potencial poético da linguagem a ponto de sugerir o canto lírico.

Para concluir, diremos que a dualidade estrutural que caracteriza a forma e o conteúdo dessa peça de António Patrício é sugestiva de uma outra dualidade, de mais largo espectro, que cumpre ainda investigar em todo o teatro patriciano: aquela que lhe permite revelar-se em *duas* faces – a face simbolista, já várias vezes desvendada pelos críticos,[6] e a face ainda não desvelada, que deixa Patrício em sintonia com o teatro moderno propriamente dito, produzido no século XX e bem marcado já quer pela hiperinflação e pelo desdobramento do *ego*, quer pela inserção do elemento épico no seio da forma dramática.

---

6 Cito aqui um dos mais respeitáveis críticos de teatro em Portugal, Luiz Francisco Rebello (1994b, p.137), para quem Patrício é um dramaturgo "[...] fiel à estética simbolista, que entre nós levou às suas mais depuradas consequências". Para outro crítico bem conhecido, Duarte Ivo Cruz (1986, p.47), o "teatro de António Patrício constitui a expressão mais qualificada e mais coerente e representativa da estética simbolista. Isso implica a hipertrofia do verbo, da palavra, 'contra' uma diminuição da acção dramática".

7
A obsessão das sombras: culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão

Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o acto tenha só uma cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade?

(Raul Brandão, "Dor Suprema",
Correio da Manhã, Lisboa,
31 de dezembro de 1895)

A primeira experiência de Raul Brandão (1867-1930) na área da produção dramatúrgica foi uma brincadeira escolar, "uma revista de fim de curso: *O arraial*, por duas vezes representada em Mafra no ano de 1894, em cuja Escola Prática de Infantaria o futuro autor de *O avejão* fizera o estágio de oficial do Exército" (Rebello, 1994c, p.68). O texto não chegou até nós.[1] Depois disso, escreveu em parceria com Júlio Brandão uma peça em três atos, *Noite de natal*, que

1 No estudo introdutório ao primeiro volume de *Teatro* de Raul Brandão, que a Editorial Comunicação (Lisboa) lançou em 1986, Luiz Francisco Rebello faz um levantamento exaustivo de toda a produção dramatúrgica de Brandão, indicando as datas das respectivas publicações e representações, e informando também sobre os projetos e os esboços de peças que se encontram no espólio do escritor, na Biblioteca Nacional de Portugal. O estudo, intitulado "Um

estreou no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a 13 de janeiro de 1899.[2] A esse mesmo teatro o autor encaminhou, em 17 de outubro de 1902, outra peça em três atos, *O triunfo*, que entretanto nunca chegou a ser representada e cujo texto também se perdeu, assim como se perdeu o texto de *O maior castigo*, peça que "a companhia do Teatro D. Amélia levou à cena em 11 de dezembro de 1902" (ibidem, p.69). Mais tarde, em 1927, Brandão publicou a tragicomédia em sete quadros, *Jesus Cristo em Lisboa*, que foi escrita em colaboração com Teixeira de Pascoaes e cuja primeira representação só ocorreu em 1978 (48 anos depois da morte do escritor).

Mas ainda não falamos do melhor teatro de Raul Brandão – aquele teatro que é produto da sua maturidade literária; aquele teatro, de sua autoria exclusiva, que ele compôs e publicou na década de 1920. É essa produção que cumpre aqui analisar mais detidamente. Vejamos.

No ano de 1923, Brandão publicou num mesmo volume, intitulado *Teatro* (e editado pela Renascença Portuguesa), as suas três melhores peças: *O gebo e a sombra* (cujo primeiro ato já havia aparecido, meses antes, com o título "A sombra do gebo", nos números 9-10 da revista *A Águia*), *O rei imaginário* e *O doido e a morte*. Quatro anos depois, publicou o monólogo *Eu sou um homem de bem* no n. 104 da revista *Seara Nova*, de 18 de agosto de 1927. E finalmente, em 1929, deu à luz o "episódio dramático" *O avejão*, no n. 150 da *Seara Nova*, de 28 de fevereiro.[3]

A peça de mais fôlego é *O gebo e a sombra*, que tem quatro atos. Mais breves são *O doido e a morte*, que constitui uma "farsa em um

---

teatro de dor e de sonho", foi posteriormente reproduzido na coletânea de ensaios de Rebello, *Fragmentos de uma dramaturgia* (1994), que eu aqui utilizo.

2 O manuscrito dessa peça encontra-se na biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II.

3 D'*O avejão* a *Seara Nova* fez também, no mesmo ano de 1929, uma edição em separata. Mas a publicação de um fragmento dessa peça em *A nossa revista* de dezembro de 1921-janeiro de 1922 (cf. Rebello, 1994c, p.70) atesta que Raul Brandão começou a elaborar esse texto pelo menos sete anos antes da sua publicação integral.

acto", e *O avejão*, que o autor classifica como um mero "episódio dramático". E ainda mais breves são os dois monólogos, ambos dotados de extraordinária tensão dramática: *O rei imaginário* e *Eu sou um homem de bem*. Nem poderia ser de outro modo: "Uma cena, um quarto de hora, eis [...] a peça de teatro própria dos homens de hoje", afirmava o sueco August Strindberg já em 1889, no seu ensaio sobre *La pièce en un acte* (Strindberg apud Szondi, 1983, p.78, tradução nossa). E Raul Brandão, que não era, de maneira nenhuma, indiferente ao teatro novo que no mundo se criava, adotou também a peça em um ato – peça sintética cuja dramaticidade, para ele, se sustenta no princípio da mistura de gêneros (o trágico e o cômico)[4] e na sugestão da "dualidade estrutural" das personagens.[5]

4 Victor Hugo inspirou-se no teatro de Shakespeare para expressar, no célebre prefácio a *Cromwell*, a doutrina do drama romântico, misto de sublime e de grotesco, de trágico e cômico, em que o homem se revela na sua inteireza, atraído igualmente pela matéria e pelo espírito, pelo céu e pelo inferno, pelo bem e pelo mal. No final do século XIX, os simbolistas retomam essa teoria romântica para defender, como Mallarmé, Gustave Kahn e outros, um teatro de "múltiplos sentidos" (Robichez, 1957, p.181). Saint-Pol-Roux elaborou uma teoria do "Idéorealisme" para "salvaguardar ao mesmo tempo os direitos da ideia soberana e os da sensação", salientando assim "um aspecto essencial do novo drama: a sua multiplicidade. Com boa vontade um tanto ingênua e quimérica, os jovens poetas pretendiam que cada uma das categorias de espectadores tivesse no teatro um prazer proporcional à sua cultura e ao seu gosto: os mais hábeis ali encontrariam o jogo sutil de conceitos; os mais simples encantar-se-iam, sem lucubrações, com um debate aberto entre as personagens humanas" (Robichez, 1957, p.181, tradução nossa).

5 No "Prefácio" que escreveu para o volume de *Teatro* de Branquinho da Fonseca (Portugália, [1974?]), Luiz Francisco Rebello fala em "dualidade estrutural das personagens" para destacar um tema recorrente no teatro que "de ambos os lados do Atlântico se escreveu entre as duas guerras": o tema do *duplo* ou a "dialéctica do 'eu' e do 'outro'" que se desenvolve com a "revolução pirandelliana (a qual, por sua vez, pressupõe Freud, Bergson, Einstein, e é o equivalente dramatúrgico da ficção proustiana e joyceana, da poesia de Rilke e Pessoa)" (p.29). Rebello considera que "no teatro europeu e americano de entre as duas guerras, foi esse um tema de constante recorrência, e múltiplos os processos que os dramaturgos empregaram para tornar ostensiva essa dualidade estrutural das personagens: Eugene O'Neill, para citar apenas um autor particularmente representativo, utilizou as máscaras em *O Grande Deus Brown*, o monólogo

Mas falemos de *O gebo e a sombra*, que se apresenta, excepcionalmente, em quatro atos. Aqui a "dualidade estrutural" do protagonista se insinua desde logo, no próprio título da peça – aliás, isto fica ainda mais claro se lembrarmos que o seu primeiro ato, publicado antecipadamente n'*A águia*, intitulava-se "A sombra do gebo".

A Sombra, nesse caso, materializa-se na figura do delinquente João, que é o filho único do casal Gebo e Doroteia. Com eles vive também Sofia, que é casada com João. O Gebo é o pai de família que garante o sustento do lar, esfalfando-se a trabalhar como cobrador corretíssimo da Companhia Auxiliar. Tem para o consolar, no seu miserável cotidiano de homem pobre e honesto, o afeto de Sofia, que é sua cúmplice em passar a vida ocultando da velha Doroteia os delitos de João. Este, com efeito, representa a sombra do protagonista – *sombra* no sentido psicanalítico mesmo do termo: João é tudo aquilo que o Gebo conscientemente não é e que, em princípio, não quer ser.[6] João é um revoltado, um ladrão que passou oito anos na cadeia e que agora vagueia furtivamente pelas noites, nas ruas mais desertas da cidade. Inconformado com a miséria da existência humana, ele exorta os que o rodeiam a libertarem-se da

---

interior em *Estranho Interlúdio*, o desdobramento em duas personagens do protagonista de *Dias sem Fim* [...]" (p.31). Considera também que, em Portugal, é no teatro de Branquinho da Fonseca "que esta dialéctica [...] pela primeira vez se afirma com toda a evidência", mas não deixa de notar que "alguns signos precursores [são] detectáveis na obra de Raul Brandão" (p.30).

6 Mais uma vez é oportuna a citação de Luiz Francisco Rebello, que lembra a importância das "teorias psicanalíticas de Freud, que então começavam a despertar o interesse de escritores e artistas das mais variadas disciplinas. No princípio do século, em 1901, o médico vienense publicava a sua *Psicopatologia da vida quotidiana*, situando no debate entre a razão e o instinto, entre as forças conscientes e inconscientes, o centro e o motor da atividade psíquica do indivíduo; e quatro anos depois formulava, em termos científicos, a sua teoria da sexualidade assente na 'líbido'. Desde os últimos anos do século XIX, porém, esta problemática vinha alimentando a obra dramática (para nos limitarmos a esta zona da criação artística) de vários autores, desde o Strindberg da *Estrada de Damasco* e do *Sonho* e do Wedekind do *Despertar da primavera*, ao Schnitzler de *Paracelso* e *Liebelei*, ao D'Annunzio da *Cidade Morta*, ao Adriá Gual de *Mistérios da dor*" (Rebello, 1987, p.17-8).

vida medíocre que os oprime – ainda que seja preciso, para tanto, abrir mão dos princípios morais e praticar crimes:

> **João** – Uns são trapos, outros revoltam-se... Vêem o mundo duma maneira diferente.
>
> [...]
>
> Uns nascem como o pai pra beijar a mão que lhes atira uma côdea.
>
> [...]
>
> Mas antes a cadeia! Na cadeia também se come pão. Antes morrer do que viver sepultado. (Brandão, 1986, p.85-6)

O Gebo, pelo contrário, é o exemplo cabal do homem honesto e do funcionário aplicado. Sempre correto e cumpridor dos seus deveres, ele, entretanto, nunca conseguiu ocupar um cargo melhor que o de cobrador na Companhia em que trabalha. No emprego, todos se riem dele e chamam-no "Gebo", escarnecendo assim do defeito físico (a corcunda) que sugere a espantosa resignação dessa personagem ao fardo que a vida lhe impõe: a delinquência do filho, a responsabilidade pelo sustento da família, o escárnio dos companheiros de trabalho na Companhia Auxiliar, as frequentes lamúrias de Doroteia, que lastima a excessiva retidão do marido e a sua falta de ambição, e até mesmo o sentimento de piedade que Sofia nutre por ele – tudo isso, que constitui o cotidiano angustioso desse pobre homem honesto, maltrata-o até deixá-lo com o dorso arqueado. Nesse contexto, a obstinação do Gebo pelo cumprimento do dever ameaça deslocar-se do patético para o grotesco. Note-se, a propósito, quantas vezes se repete a palavra "dever" no diálogo que, no terceiro ato, ele trava com Sofia depois de João lhe ter roubado, dentro da sua própria casa, a mala com todo o dinheiro (setecentos mil réis) proveniente das cobranças para a Companhia Auxiliar:

> **Gebo** – O que é preciso nas grandes ocasiões é cada um saber qual é o seu dever. Aqui é que está a verdade. E depois cumpri-lo sem uma hesitação, ouviste? É a isto que se chama a linha do dever.

> Eu estou inutilizado. Sou menos que nada. Morrer? Morrer é fácil, o que eu tenho é obrigação de me sacrificar. Eu cumpri sempre o meu dever na Companhia e na praça. Às vezes o dever é amargo, o dever é duro, mas o homem só se diferença dos bichos em cumprir o seu dever. Tu ouves? (ibidem, p.105)[7]

Repetidas vezes, também, o Gebo entrecorta a sua fala, nos diálogos, com cálculos de contabilista que ele faz de si para si:

> **Gebo** – É a desgraça, é a desgraça que não nos larga. [...] Adiante, adiante... zero, zero, cinco... Oito e sete, quinze e seis são vinte e um, e vão dois... A luz hoje não está boa, tu arranjaste o candeeiro? (Brandão, 1986, p.68)

> **Gebo** – Ah, então!... 7 e 8 – 15 e 6 são 21... O Torres... E tem tido muita gente?
>
> [...]
>
> Ah!... 8 e 8 – 16 e vai um. Faz favor de me passar esse livro... esse, o Razão, esse que está por baixo. Isso! (ibidem, p.80)[8]

---

7 Aqui cabe ainda outra hipótese psicanalítica – e, nesse caso, biográfica –, a título de curiosidade: abandonar a máscara social e o cumprimento dos deveres devia ser uma perigosa tentação para um homem militarmente disciplinado como era Raul Brandão, que durante mais de vinte anos (de dezembro de 1888 a junho de 1911) foi, paralelamente à sua carreira literária, oficial do exército português. A tentação do sonho transgressor é, de resto, a que persegue *todas* as personagens da ficção brandoniana (seja no teatro, seja na ficção narrativa).

8 Pelo seu trabalho de cobrador, o Gebo ganha escassos "vinte mil réis mensais" e é obrigado a "fazer escritas à noite para não morrer à fome" (Brandão, 1986, p.68). O apego obstinado ao seu ganha-pão e a dedicação forçosa ao livro comercial – o livro *Razão* – da Companhia Auxiliar fazem dele um precursor do contabilista/sonhador de Fernando Pessoa: o Bernardo Soares do *Livro do desassossego*, que Pessoa começou a divulgar em 1929 nas páginas da revista *Solução editora*. Ainda está por investigar a influência que o Gebo de Raul Brandão, que chegou ao palco do Teatro Nacional D. Maria II em 1927, pode ter exercido sobre Fernando Pessoa no momento em que este criador de heterônimos substituía Vicente Guedes por Bernardo Soares na autoria do *Livro do desassossego*.

Mas cumpre observar que as repetições, cuidadosamente construídas pelo dramaturgo, não envolvem apenas a linguagem do Gebo. Envolvem, estruturalmente, toda a linguagem e todas as personagens da peça – e, em última análise, todo o conjunto da produção literária de Raul Brandão. Acertadamente, Luiz Francisco Rebello (1994c, p.93) notou que "*O Gebo e a Sombra* é um pouco a 'soma' de toda a obra brandoniana" e que "não é por acaso que não só o seu protagonista como as restantes personagens, todas elas procedentes de obras anteriores, aqui aparecem enriquecidas e, por assim dizer, completadas na sua humanidade essencial". David Mourão-Ferreira (1969, p.110), por sua vez, falou da peça como "a mais ambiciosa [...] e [...] também a menos conseguida" do autor "por carência de qualidades literárias". Segundo o crítico, em *O gebo e a sombra* Brandão falha em não disciplinar as palavras, em não as submeter "a um treino constante e intensivo para não esquecerem o lugar que lhes pertence, a área exata em que podem mover-se, o momento certo em que devem surgir" (ibidem, p.111). Para ele, ainda, resultam dessa falha incoerências linguísticas:

> [...] não é apenas Sofia que fala do mesmo modo do Gebo (o que ainda seria admissível, dada a afinidade psicológica destas duas figuras, durante os três primeiros atos): é também Doroteia, que nesses três atos se lhes opõe; é ainda João, em cujo entrecortado monólogo do segundo ato nunca deixam de cirandar os vocábulos característicos e os giros sintáticos (às vezes simples bordões ou meros *clichés*) da linguagem do Gebo. Em suma, todas falam como o Gebo; e o Gebo fala como escreve Raul Brandão. (ibidem, p.111)[9]

---

9 O artigo de David Mourão-Ferreira é, aliás, excelente. Intitula-se "Nota sobre o teatro de Raul Brandão" e defende o monólogo *O rei imaginário* como "uma verdadeira obra-prima no género, comparável apenas a certos monólogos de Tchékhov – mas levando-lhes a palma na genial superação (ou supressão) das digressões marginais e no sábio doseamento – em que todo o monólogo deve consistir – de elementos líricos, narrativos e dramáticos" (Mourão-Ferreira, 1969, p.113-4).

Mas afinal o próprio David Mourão-Ferreira intui que tais incoerências não o seriam se correspondessem ao propósito "de nos inculcar aquelas quatro personagens como aparentes figurações de um magma psíquico, indistinto e comum, como a pulverizada projeção do drama de uma só alma" (ibidem, p.112). Ora, justamente aí é que está, a meu ver, a mais interessante chave interpretativa para *O gebo e a sombra*. Trata-se, creio, "do drama de uma só alma" – mas de uma alma multifacetada, contraditória em si mesma, tal como a exibe a literatura moderna. E não concordo com Mourão-Ferreira quando diz que, se a intenção fosse mesmo a de projetar o drama – psicológico – de uma só alma, o autor "não teria tido necessidade de recorrer, por meio de realísticos pormenores, a minudências de caracterização do comportamento individual, e sobretudo social, de cada uma [das personagens]" (ibidem, p.112). Esse ponto requer esclarecimentos.

Para já, não há propriamente distinção social entre as personagens de *O gebo e a sombra*. O Gebo, Doroteia, Sofia e João padecem, todos, do mesmo mal: são pobres. Juntem-se-lhes as personagens secundárias – o Chamiço, que é um músico de feira, e a Candidinha, que vive da esmola dos vizinhos – e o quadro não se altera. E, no entanto, a peça empenha-se em fazer denúncia social, como é óbvio. Mas não só. Destacam-se igualmente outros dois planos – o psicológico e o metafísico – que é preciso apontar.

O Gebo é o obstinado cobrador da Companhia Auxiliar, mas é também, no fundo, o sonhador rebelde que tem "horas de dúvida" e que ouve "uma voz dizer-me baixinho coisas que não quero ouvir" (Brandão, 1986, p.100). Para lá da miséria social que atinge a sua família, ele debate-se com a sua própria alma, que o deixa *assombrado* – entenda-se: tentado pela face mais obscura de si mesmo ou pela sua própria *sombra* –, e pressente afinal o *nonsense* da existência humana e a inutilidade dos sacrifícios que fizera ao longo da vida.

João é a sombra que persegue o Gebo para dele exigir dinheiro nas ruas escuras; é o transgressor, o criminoso que cedeu ao apelo dos instintos; é a encarnação da desgraça – é ele quem precipita a tragédia da família, ao roubar do pai a mala com o dinheiro da

Companhia. Representa, nitidamente, o lado obscuro do Gebo, com o qual este se identificará no remate da peça,[10] depois de cumprir pena de três anos de prisão pelo crime que não cometera. Repare-se, aliás, que até mesmo os tipos que dividem com o Gebo a mesma cela de prisão são, para ele, como manifestações da sua própria alma:

> **Gebo** – Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. A princípio custou-me... À minha volta e – pior! pior! – cá dentro, numa escuridão cerrada, só ouvia gritos e apupos: – Ó Gebo! Ó Gebo tu roubaste! – Todos se riam de mim. Se contava a minha vida, o pão pelos outros, o sacrifício pelos outros, respondiam-me com risos de escárnio: – Ó Gebo! ó Gebo! – Mas pior! foi pior!... O que eu sofri para compreender, para me compreender a mim e aos outros, o que eu sofri com desespero e com gritos. – Ó Gebo! ó Gebo!... – [...] Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como eu nunca ouvi vozes, cá dentro! aqui dentro a pregar, a açular, cada vez mais alto e cada vez mais fundo. Ah, o que eu sofri!... Desespero e à minha volta os que roubam e os que matam... [...] Eu sacrificara-me, para que os outros se rissem de mim. Para que... Esperem! esperem!... Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! tão alto! que todos os ladrões se calaram... [...] Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz. [...] A gente só não se arrepende do mal que faz neste mundo. (ibidem, p.115-6)

E quanto a Sofia e Doroteia? A primeira sacrifica-se pela família (cuida da casa e de Doroteia) e vive recalcando os seus sonhos e a

---

10 Na sua dissertação de mestrado sobre *A negação como elemento de teatralidade na obra de Raul Brandão* (Lisboa, 1988), Maria Clara A. A. Nunes Correia (1988, p,144) também interpreta a dupla Gebo/Sombra segundo a perspectiva psicanalítica: "É esta duplicidade que criará a alteridade do 'Eu': a Sombra é outro Gebo que só desaparecerá no momento da emergência de um sujeito diferente que se torna responsável pela inutilidade de toda a acção existente anteriormente".

sua revolta – embora esteja sempre pronta a admitir, receosa, que por trás de todas as aparências existe "outra coisa maior que não conheço mas que pressinto" (ibidem, p.102). Parece mais uma figuração feminina do Gebo que um caráter singularmente constituído. É Sofia, aliás, quem em dado momento sugere, num grito, o emaranhado psíquico em que se fundem as principais personagens da peça: "Nenhum de nós se conhece. Nenhum de nós se conhece! Temos aqui vivido há muitos anos dominados por uma sombra. Eu já não posso mais!..." (ibidem, p.101). O drama de um é o drama de todos: é o drama da consciência moderna, "alienada, dividida entre o ser e o existir" (Rebello, 1994c, p.103) ou entre "a vida e as formas em que esta se cristaliza" (ibidem, p.82), entre o sonho transgressor e a ideia fixa do dever a cumprir. É, de resto, o drama que perpassa toda a dramaturgia moderna desde que "as investigações de Freud, Wundt, Ribot e outros nos permitiram concluir que a alma humana não é um todo homogêneo e unitário, mas sim um composto de vários eus" (Evreinov apud Rebello, 1994c, p.102).

Só que, em *O gebo e a sombra*, esse drama da "dicotomia em que se confrontam (e defrontam) o eu profundo e o eu social, o rosto e a máscara, o homem e a sombra" (Rebello, 1994c, p.103) potencializa-se por meio de um jogo de espelhos que faz *duplicar* a dualidade original. Assim, a peça apresenta uma estrutura quaternária: são quatro atos em que se confrontam quatro personagens principais: ao par psicológico Gebo/Sofia opõe-se o seu avesso, isto é, o par psicológico João/Doroteia. Esta última também se rebela, à sua maneira, contra a realidade opressora (as dificuldades econômicas, a delinquência do filho, a inutilidade dos sacrifícios, o *nonsense* da existência), que ela tenta substituir pela mentira, pela ilusão de que tudo está bem:

> **Doroteia** – Parecia-me que assim não era totalmente desgraçada, parecia-me que assim ele não era totalmente desgraçado. Há mentiras que podem mais do que verdades e a que a gente se apega com desespero. Há mentiras que precisam de gritos e de alguém que as defenda até ao último extremo. (Brandão, 1986, p.114)

E no último extremo, quando chega a ponto de deixar o marido ser preso por um crime que o filho havia cometido – e ela, se não sabia, pelo menos suspeitava de tudo –, Doroteia revela afinal uma perversidade similar à de João.

Em todo o caso, o verso e o reverso são faces distintas de uma mesma moeda. O Gebo e Sofia, João e Doroteia são como desdobramentos de uma única alma, de uma única personagem que é, ao fim e ao cabo, a personagem arquetípica de toda a ficção de Raul Brandão: o homem dividido entre o sonho, que o eleva ao infinito, e a realidade, que o obriga a arrastar-se como um verme. E dessa dialética participam também as personagens secundárias, Candidinha e Chamiço – ela aparenta o que não é: adula os ricos que lhe dão esmola e cujas casas frequenta assiduamente, mas no fundo sente por eles um ódio mortal e quer usurpar-lhes o lugar (cf. ibidem, p.111); ele, um pobre músico de feira que ganha a vida participando de pequenos espetáculos populares (cf. ibidem, p.80), representa, como por sinédoque, a condição marginal do artista (o criador de sonhos) na sociedade capitalista.

Raul Brandão sugere, com a criação da personagem desdobrável, a multiplicação, *ad infinitum*, das máscaras em que a alma se dispersa. De resto, esse processo não tem passado despercebido dos críticos. José Carlos Seabra Pereira (1995, p.308 e 309) constatou que Brandão "dissolve a personagem progressivamente, desde a sua estereotipação esquemática à sua multiplicação", e que tal dissolução assinala também "a anulação de um mundo estável, sólido, determinado em positividade e segurança". Daí que para o professor da Universidade de Coimbra a obra do criador do Gebo pareça estar "a meio caminho entre o dialogismo de Dostoievski e a tendência para a heteronímia num Fernando Pessoa ou em António Machado" (ibidem, p.311). Para Vítor Viçoso, que também considera Raul Brandão como adepto da "descida aos subterrâneos do *eu* e da sociedade manifestos nos romances de Dostoievski", "todas as suas obras são, no essencial, a captação hiperbolizada do diálogo interior com a sua alteridade fantasmática e a cena grotesca de personagens transfiguradas e deformadas como se fossem per-

cepcionadas através de espelhos convexos" (Viçoso, 1999, p.13 e 15). E falando propriamente de *O gebo e a sombra*, Urbano Tavares Rodrigues (1961b, p.114-5), para quem a peça "é um documento flagrante de existencialismo *avant la lettre*", notava já em 1958 que "todas as personagens, ou quase todas, através dos quatro atos da peça, se interrogam a si próprias mais do que se dirigem aos outros". Na década de 1960, João Pedro de Andrade classificou a peça como

> [...] "uma tragédia do nosso tempo", tragédia em que o *fatum* antigo toma, no plano social, a forma da injustiça e da desigualdade das classes e, no plano metafísico, a forma do "fantasma", do "outro" que está "para lá do homem que todos nós somos", que "se intromete na nossa vida e nos deixa esfarrapados" (Andrade apud Rebello, 1994c, p.90)

E para ficarmos por aqui,[11] convém lembrar ainda o nome de Hernâni Cidade, que avaliou a peça como "um drama da vida profunda, subconsciente" e que a qualificou como "a mais importante peça da colecção" (Cidade apud Rebello, 1994c, p.91) que Raul Brandão publicara em 1923.[12] Terá razão Hernâni Cidade, e o próprio Raul Brandão deve ter considerado *O gebo e a sombra* como a sua melhor peça dramática – não fosse assim e a peça nem seria a primeira a apresentar-se na edição de 1923, nem o seu título, escrito em letras garrafais na capa do livro, teria merecido tanto destaque ao lado dos outros dois. De resto, a mesma dialética do "Eu" e do "Outro", à qual corresponde a dicotomia realidade/sonho, sus-

---

11 Outros críticos respeitáveis também se manifestaram sobre *O gebo e a sombra*, como Jorge de Sena, Óscar Lopes e Guilherme de Castilho.

12 A respeito dessa "colecção", ou seja, do volume intitulado *Teatro*, Luiz Francisco Rebello (1994c, p.95) tem outra opinião: a mais importante das três peças ali incluídas é *O doido e a morte*, "que é uma obra-prima e o momento mais alto de todo o teatro brandoniano". E David Mourão-Ferreira, como já foi dito, prefere, dentre as três, *O rei imaginário*.

tenta também todas as demais peças dramáticas de Raul Brandão. Vejamos.

O monólogo *O rei imaginário* exibe-nos um único protagonista, o Teles, num conflito dramático consigo mesmo. O cenário é o de um calabouço em cujo interior é lançado, logo no princípio da peça, o Teles, "homem de sobrecasaca no fio e botas cambadas" (Brandão, 1986, p.121). A efabulação é constituída dos elementos narrativos com que a personagem, no seu monólogo, vai contando a sua história e expondo, assim, os motivos que fizeram de si um presidiário. Trata-se de um "antigo magistrado", procedente de "família ilustre", que a prática ilícita de "algumas porcarias", o vício do jogo e ainda "uma vergonha maior" transformaram em pedinte: "De miséria em miséria acabei, é claro, por pedir à porta dos cafés e nas casas de jogo aos meus antigos condiscípulos" (ibidem, p.121). Há, sem dúvida, uma aura trágica que envolve a personagem, cuja degradação é progressiva – o Teles passa de magistrado a ladrão, numa trajetória pontuada por outras desgraças: a mulher morreu de desgosto, uma das filhas morreu tísica e a outra se prostituiu aos 18 anos de idade. Mas há também o grotesco que advém da compensação, simplória e ridícula, que o Teles encontra para a degradação da sua existência: na sua pelintrice de homem corrupto e esfarrapado, ele imagina, entretanto, que é "rei absoluto" e pode assim esquecer as horas que o enchem "de desespero e de vómito", das horas em que chega "a ter vontade de morrer" (ibidem, p.123). "A minha imaginação é ridícula", diz ele, "mas ampara-me" (ibidem, p.121).

A degradação proporcionou ao Teles o conhecimento do "fundo de mim mesmo" (ibidem, p.123), e dessa experiência ele extraiu a lição que é a mais importante em toda a obra de Raul Brandão:

> Agora é que eu devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado, agora que não passo do Teles... Outra coisa me persegue agora para além da papelada dos autos, outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo

> outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros. (ibidem, p.122)

Assim, a personagem do Teles, densa, dúbia, trágica e grotesca ao mesmo tempo, revela-se portadora de uma admirável tensão dramática. Como rei absoluto ou como pelintra deplorável, ele impõe-se e subjuga o leitor/espectador pela pertinência da interrogação que o (nos) obsidia: "Que distância há entre o homem e o homem? Entre o homem correcto, o homem de todos os dias e o homem capaz de praticar um crime?" (ibidem, p.123).

Trajetória inversa à do Teles é descrita pelo protagonista do outro monólogo de Raul Brandão, *Eu sou um homem de bem*. Aqui o confronto se dá entre um negociante bem-sucedido, "conhecido e aplaudido na praça" (ibidem, p.151), e o seu alterego: "Chamar-te-ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um C grande?" (ibidem, p.149), pergunta a personagem ao seu interlocutor-fantasma.[13] Desse modo, a estrutura monologal resguarda, mais uma vez, um diálogo virtual entre duas personagens: um protagonista – o "homem de bem" –, que se ouve e que se vê claramente, e um antagonista – o seu fantasma – que nem se ouve nem se vê, mas cuja arguição pode ser deduzida das réplicas do primeiro:

> – Aí te pões tu outra vez a rir, com um riso que me faz mal, e a recordar o ser que eu já fui quando era moço e que felizmente desapareceu do mundo... Esse? Esse é que era eu?! Então o outro é que era eu?! O outro é que era o homem?! O outro que acreditava em tudo, iludido e pobre, o outro é que era o ser esplêndido e vivo?! Se fosse assim, a minha existência tinha sido inútil e eu não era o

13 É importante notar que o tema do *duplo*, tão recorrente na literatura depois das descobertas de Freud – pense-se em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, para citar apenas um exemplo bem conhecido entre muitos outros possíveis –, tem muita importância já na primeira metade do século XIX, quando começavam a surgir os primeiros sintomas da crise de consciência do burguês vitorioso. Quem se esquecerá, alguma vez, do "William Wilson" de Edgar Allan Poe?

> negociante conhecido e aplaudido na praça. Matei-o logo que pude. Durante muitos anos uma voz baixinha falou em mim, cada vez mais baixo, até que consegui calá-la. Um estremeção e morreu... Mas a bem dizer não fui eu que o matei – foi a vida que o matou. Enriqueci. Mas sinto na verdade que alguma coisa falta em mim para ser um homem. (ibidem, p.151)

A trajetória do rei imaginário é de queda vertiginosa, da magistratura para a pelintrice e a cadeia; a desse outro, o homem de bem, é de ascensão social, da pobreza para o sucesso comercial. No plano moral, os dois são falhados; no plano social, um deu-se bem e o outro se deu mal. Em última análise, os dois são "o verso e o reverso da mesma criatura" e aderem perfeitamente à "dialética essencial da obra brandoniana" (Rebello, 1994c, p.101): "O Teles, juiz que acaba em ladrão, escorraçado pela sociedade, é a imagem degradada do 'negociante conhecido e aplaudido na praça', como este é a imagem respeitável daquele" (Brandão, 1986, p.102).

Em *O doido e a morte*, o conflito gera-se também entre duas figuras antípodas: o Sr. Milhões – um louco que se faz passar pelo "homem mais rico de Portugal" (ibidem, p.130) – e um Governador Civil que, bem instalado no seu gabinete, em vão se esforça por conferir respeitabilidade ao seu papel de "autoridade constituída" (ibidem, p.132). Ao ameaçar explodir o gabinete do governador com uma falsa bomba, o doido faz cair a máscara social do político bem-sucedido. No final da farsa, pouco antes da chegada dos dois enfermeiros que irão reconduzir o doido ao manicômio, o Governador Civil, já inteiramente descomposto pelo medo da morte, reduzido ao mais grotesco aspecto da sua pequenez humana, acaba por confessar que não passou de um mentiroso ao longo de toda a sua vida:

> **Governador civil** – Já que me nega um confessor, ouça-me ao menos de confissão. Ouça os meus pecados. Confesso que menti... que menti sempre que pude. Toda a minha vida foi uma mentira pegada. Espere! Ó meu Deus! Espere! espere! Que é que eu vou sentir na situação de cadáver? (ibidem, p.144)

Na iminência da morte, todas as máscaras caem, as identidades supostamente bem constituídas pulverizam-se ("Ser pulverizado, pertencer ao cosmos, viajar nas nuvens, que melhor quer o senhor? que mais quer o senhor?", diz o doido ao governador [ibidem, p.135]) e o homem revela-se afinal na sua mais profunda ambiguidade, em estado fragmentário, como corpo em que se concentram identidades múltiplas, contraditórias e complementares entre si:

> **Sr. Milhões** – [...]. Eu sou imperador, sou rei, sou Deus! Posso à vontade aniquilar o universo, ou fazer uma grande hecatombe. [...] Tudo depende de mim. Eu! eu! eu! [...] Em que se distinguem os heróis e os imperadores da canalha sem nome? Pelo número de homens que podem aniquilar sem responsabilidade nenhuma. (ibidem, p.132-3)

É, pois, um princípio estrutural do teatro de Raul Brandão, indispensável à construção do seu significado, a repetição sistemática da personagem-fragmento, ou personagem desdobrável, que desaparece aqui para reaparecer ali, transitando mesmo de um texto para outro – ainda que com nomes e aspectos distintos.

É o mesmo medo de morrer que, em *O avejão*, faz cair a máscara do puritanismo beneficente de uma velha que se defronta, nas vascas da agonia, com o seu alterego, aqui disfarçado de fantasma da Morte:

> **Cena III**
> **O avejão e a velha**
>
> **A velha** – Ah! és tu? és tu?... É talvez a hora tremenda. És o diabo? (*O Avejão ri-se.*) És talvez a consciência?... (*O Avejão ri-se.*) És talvez a dúvida?... Eu nunca duvidei. (*O Avejão ri-se; e ela afirma mais alto.*) Nunca duvidei. Nunca duvidei. (ibidem, p.163)

O Avejão é implacável e não vai condescender com as súplicas da velha, que ainda quer viver mais um pouco. Mas o que entretece

esse simples "episódio dramático" de trágico e de grotesco não é propriamente a morte, que em si mesma é natural e inexorável. O pior é o arrependimento da velha no seu último instante de vida ("Não quero! Não quero! [...] Estou arrependida! Estou arrependida de ser santa!" [ibidem, p.169]); o pior é mostrar-lhe, como faz o Avejão, que foi inútil toda a sua vida de caridade apenas aparentemente altruísta – porque, afinal, o que a velha queria para si mesma não era menos que a glória da vida *post mortem*:

> **Avejão** – Viveste de mentira. Foste iludida e vais morrer.
>
> **A velha** – Não vivi! Não vivi! Então o que é a vida superior, a vida mais alta e completa, senão este esforço que fiz sempre para esmagar os maus instintos e as paixões? [...] senão este calvário onde deixei a carne aos farrapos, afastando de mim o pecado? Que há mais do que isto?...
>
> **Avejão** – A vida.
>
> [...]
>
> **A velha** – Não vivi esta vida, para chegar a outra vida.
>
> **Avejão** – Que não existe.
>
> **A velha** – Tem de existir por força, ou então...
>
> **Avejão** – É inútil. Tudo é inútil.
>
> **A velha** – Tudo o que fiz foi inútil? Todo o sacrifício foi vão e inútil? (*O Avejão ri-se.*) Toda a minha vida! Toda a minha vida! (ibidem, p.164-5)

Com essa peça – a última a ser publicada na íntegra pelo autor, em 1929 – fecha-se e reinicia-se o ciclo da criação dramatúrgica de Raul Brandão. Com efeito, a terrível sentença do Avejão ("É inútil. Tudo é inútil") e o desespero que ela provoca na velha remetem-nos novamente ao grito apavorado de Sofia, com o qual se encerra *O gebo e a sombra*: "Foi tudo inútil! foi tudo inútil!" (ibidem, p.116).

Trata-se, sem dúvida, de um teatro a cujo conjunto será justo estendermos as palavras com que Jorge de Sena se referiu apenas a *O gebo e a sombra*: "texto de intensa e oculta teatralidade, denso de significações e reticências emocionantes" (Sena apud Rebello,

1994c, p.93). Só é pena que a intensa teatralidade e a densidade semântica do teatro de Raul Brandão não o tenham levado mais vezes – como ele merecia, sem dúvida – aos palcos em que se fala a língua portuguesa. No Brasil, Brandão ainda será provavelmente muito pouco conhecido como dramaturgo. Em Portugal, a sua densidade semântica requer ainda outras interpretações, além daquelas que já foram realizadas.[14]

Por fim, cumpre ainda dizer que não será difícil avaliar quanto o culto do fragmento[15] e o apego à personagem desdobrável – dividi-

---

14 *O gebo e a sombra* estreou em 27 de março de 1927 no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Araújo Pereira, que fora o fundador do Teatro Livre em Portugal no princípio do século XX e que depois, como professor do Conservatório Nacional, levou os seus alunos a interpretarem (já após a morte de Raul Brandão) *O rei imaginário* e *O avejão*. Posteriormente, *O gebo* voltou a palcos portugueses em espetáculos realizados nos anos de 1966 (dos dois espetáculos realizados ao longo desse ano, um foi de responsabilidade do Teatro Experimental do Porto), 1985, 1993 e 1997. (Em Antuérpia, no ano de 1966, *O gebo e a sombra* teve uma encenação flamenga.) Em 1982, a Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II serviu ao "Espectáculo Raúl Brandão", que incluía os textos de *O rei imaginário*, *O avejão*, *Eu sou um homem de bem* e *O doido e a morte* e que foi encenado por Varela Silva. Mais recentemente, em 1995, o G.I.C.C. – Teatro das Beiras realizou o espetáculo *Dor e sonho*, baseado nos textos de *Eu sou um homem de bem*, *O doido e a morte* e *O rei imaginário* (encenação de Rui Sena; dramaturgia de Rui Sena e Gil Nave). E nesse mesmo ano, os grupos Efémero (Companhia de Teatro de Aveiro) e Pé de Vento realizaram o espetáculo *Um homem de bem*, baseado nos textos de *Eu sou um homem de bem*, *Memórias*, *Húmus* e *Hélia* (encenação de João Luiz; dramaturgia de Maria João Reynaud). Quanto à estreia de *O doido e a morte* em Lisboa, em récita única, no dia 1 de março de 1926, é bom lembrar que o espetáculo, produzido pela respeitável Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, demonstrava bem a falta de percepção do caráter inovador do teatro de que ora me ocupo: foram representadas, juntamente com a peça de Raul Brandão, pequenas peças do teatro mais convencional que então se fazia em Portugal, entre as quais estava a *Soror Mariana*, de Júlio Dantas, que Almada-Negreiros tinha desancado em 1916 no seu virulento *Manifesto anti-Dantas e por extenso*. Mais recentemente (no princípio de 2002), a Companhia de Teatro de Braga e o encenador António Durães levaram à cidade de Braga, em Portugal, a farsa *O doido e a morte*, a que tive o prazer de assistir.

15 Relativamente à narrativa de Raul Brandão, José Carlos Seabra Pereira (1995, p.281) chama a atenção para o "caráter obsessivo e clamoroso da [...] [sua]

da, esquartelada, fragmentária – são tributários do "nefelibatismo" de Raul Brandão, claramente enraizado no campo teórico do decadentismo-simbolismo. Mas não só. Brandão faz da adesão epocal à concepção de um mundo em fragmentos o ponto de partida, estratégico mesmo, para a elaboração de uma obra de múltiplas facetas estéticas que lhe conferem uma modernidade singular – uma modernidade "completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX", como nota Vítor Viçoso (1999, p.99). Daí a dificuldade dos críticos nas suas tentativas de enquadrar esteticamente a obra do escritor.

Seabra Pereira (1995, p.280), por exemplo, admite que "o que Raul Brandão melhor antecipa, na literatura portuguesa e na europeia, a nível semântico-pragmático e a nível técnico-compositivo, é a literatura de inspiração existencialista, a narrativa do absurdo e a requestionação formal do *nouveau roman*", mas não deixa de notar que, em Brandão, "entre as heranças finisseculares e os rasgos protoexistencialistas afirmam-se os parentescos com o Neorromantismo saudosista", para afinal concluir que "a mais congruente integração sistêmica do idioleto literário, do universo ficcional de Raul Brandão e da sua surrealizante [...] subversão do real pelo 'sonho' parece, sem dúvida, a da sua leitura à luz do Expressionismo, em Portugal tão raro e sáfaro". Temos, assim, um Raul Brandão cuja obra multifacetada evidencia ligações com o Romantismo, com "heranças finisseculares" e com o Existencialismo, o Surrealismo e o Expressionismo.

Já Vítor Viçoso (1999, p.65) nota logo que, para os escritores da geração de Raul Brandão, "a prática cultural finissecular deveria assentar na diversidade, na heterogeneidade e na assunção dum eclectismo que permitisse tanto a integração dum formalismo es-

---

desconstrução estrutural [...] (em favor de uma anômala reestruturação fragmentária e reiterante) e do próprio jogo de recorrências e variações de temas e motivos, personagens, estilemas e lexemas". Vítor Viçoso (1999, p.14 e 15), por sua vez, observa que a estrutura da obra brandoniana "remete-nos de imediato para o egocentrismo narrativo, para o fragmentarismo ou a descontinuidade, e para uma tessitura simbólica de analogias e correspondências" que suscitam, afinal, "uma estética do pânico, da desmesura e da deformação".

tético decadente, como duma literatura, tal o caso da eslava, dotada de um conteúdo ético e social". E concorda que é mesmo o apego de Brandão "a um expressionismo grotesco" o que o afasta "progressivamente da rigidez da codificação decadentista-simbolista" e lhe permite, "em convergência com o seu modo específico de viver e interrogar o mundo, um caminho próprio na literatura portuguesa, do fim do século XIX às três primeiras décadas do século XX" (ibidem, p.96).

Por sua vez, Luiz Francisco Rebello (1994c, p.81 e p.88) também alude ao "simbolismo e o decadentismo finisseculares" como "característicos dos primeiros objetos literários de Raul Brandão", mas fala ainda de um "naturalismo" que, todavia, se confina "à arquitetura externa do drama" brandoniano, "cujo âmago está bem mais próximo do expressionismo". Rebello (ibidem, p.89) capta na obra de Brandão, para além da repetição obsessiva de personagens e situações,

> [...] uma obsidiante problemática, em que a prospecção psicológica, as preocupações sociais e a inquietação metafísica se entrelaçam e misturam, tal como se fundem um cristianismo e um socialismo, por igual anarquizantes, num cadinho onde se contorcem a miséria e a revolta, a dor e o sonho.

Em suma, a obra de Raul Brandão reflete, na sua dimensão semântica e na sua estruturação formal, a mesma deliberada pulverização que vimos como elemento composicional ou como processo essencial à construção da personagem no seu teatro. A diversidade, a concepção do mundo como colagem de fragmentos está na base da sua estética e com frequência aparece tematizada no discurso das suas personagens: no de Sofia ("Será a vida só uma? Só uma?" [Brandão, 1986, p.74]), no de João ("A minha alma! Eu não sei o que é a minha alma. Está muito funda! Se me debruço lá para dentro [...] vejo no fundo sombras que me metem medo" [ibidem, p.87]), no do Teles ("Que mixórdia! e que canalha eu sou quando deparo com o fundo de mim mesmo!" [ibidem, p.123]) etc.

Trata-se, sem dúvida, de uma obra particularmente moderna, e de uma modernidade militante, que jamais perde de vista o seu apelo social. O projeto estético de Raul Brandão traz no bojo o seu projeto revolucionário, de desconstrução e reconstrução do mundo. E no universo das suas criaturas parece erguer-se acima de todas, como figura emblemática do seu processo criador, o Sr. Milhões, que em *O doido e a morte* ameaça explodir a "autoridade constituída". Cito-o aqui à guisa de conclusão: "Pulverizando-o comigo e com o globo, realizo o pensamento dos mais altos filósofos". "Fazendo saltar o globo, suprimo para sempre os gritos e todas as injustiças" (ibidem, p.135 e 134).

8
Identidade e espaço cênico no teatro de Almada-Negreiros

Foi em Madrid, de 1927 a 1929, que Almada-Negreiros (1893-1970) compôs, em castelhano, os originais das peças *Deseja-se mulher* e *S.O.S.*, constituindo assim o díptico teatral a que deu o título geral de *El uno – tragédia de la unidad ou tragédia documental de la colectividad y el individuo*. O autor desejava então tratar teatralmente de dois problemas fundamentais da sua criação literária e da sua obra de artista plástico: o problema do indivíduo e o da coletividade, que no pensamento almadiano são indissociáveis. Na "Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica", nota explicativa que Almada fez anteceder o segundo ato de *S.O.S.* quando o publicou na revista *Sudoeste*, em 1935, ficava dito que se "houvesse um público capaz de aguardar curioso o que o artista se meteu a decifrar, estas duas peças deviam ser-lhe apresentadas em duas noites consecutivas" porque

> Numa tratei do indivíduo separadamente da colectividade; isto é, a pessoa humana colocada exactamente diante do seu próprio caso pessoal, o indivíduo encarando individualmente o *seu* problema pessoal da Ordem; na outra, a colectividade sofre o inevitável atrito de cada um dos seus indivíduos, até que por desespero geral ou chamemos-lhe necessidade fatal, todos os indivíduos se

> submetem ao comum imediato e acabando esse movimento colectivo, imperioso e tirânico, por estabelecer o novo ritmo da sociedade e seus indivíduos. (Almada-Negreiros, 1997, p.528)

Nos dois casos, o pensamento de Almada é sintetizado pela fórmula "1+ 1 = 1", que se repete sistematicamente ao longo dos três atos de *Deseja-se mulher* (apresentando-se de antemão, aliás, logo no subtítulo da peça) e que Almada procurou esclarecer na conferência intitulada *Direcção única*, em 1932, traduzindo a formulação algébrica do seguinte modo:

> O indivíduo e a colectividade são as duas únicas expressões humanas do mundo social como o homem e a mulher são as duas únicas expressões humanas do mundo natural.
>
> E assim como a mulher e o homem estão condenados à fatalidade da sua única unidade comum, também acontece o mesmo, paralelamente, no mundo social com a colectividade e o indivíduo.
>
> São unicamente quatro as expressões da humanidade: o homem, a mulher, a colectividade e o indivíduo. Cada uma delas separadamente é o próprio isolamento, a autêntica solidão, a direcção proibida. E todas as quatro juntas são exactamente a direcção única. (ibidem, p.765)

É assim que, para Almada, o homem só pode experimentar a sensação de ser íntegro quando se relaciona com a mulher, que lhe aparece como projeção da *anima* necessária ao seu equilíbrio psíquico. Tanto para o homem quanto para a mulher, todavia, essa "unidade comum" impõe-se como "condenação", como fado maldito a envolvê-los num relacionamento que é sempre dolorosamente conflituoso. É essa a ideia que norteia os sete quadros de *Deseja-se mulher*.

No plano coletivo, "a Humanidade é o resultado da colaboração de cada um na elevação de todos", como notou Duílio Colombini (1978, p.111) a propósito do díptico teatral almadiano. O Protagonista da peça *S.O.S.* está convencido de que

> [...] temos a obrigação de ir arrancar à viva força cada habitante da terra do seio da sua miséria pessoal e ir pondo a todos, um por um, completamente livres de todo o preconceito na colaboração geral da vida. Temos de colaborar todos em edificar a obra única por cima de todas as cabeças da Terra! (Almada-Negreiros, 1997, p.540)

É, pois, a mesma teoria acerca do indivíduo e da coletividade que se estabelece como denominador comum das duas peças e da conferência de Almada-Negreiros. Não por acaso, o segundo ato de *S.O.S.* foi lido pelo autor na mesma noite em que pronunciou a conferência *Direcção única*, em 1932, na Associação Acadêmica de Coimbra. Quanto a *Deseja-se mulher*, já dissemos que o ideal, para Almada, seria apresentá-la ao público a par de *S.O.S.*, em duas noites consecutivas. No entanto, aquela peça, escrita em 1928, só viria a ser integralmente editada em 1959 e representada, em Lisboa, em 1963. A dramaturgia almadiana vinha, com efeito, "situar-se à margem do *mainstream* teatral da época" (Oliveira, 1996, p.119), afastando-se decididamente da tradição do teatro realista-naturalista que ainda dominava os palcos portugueses nas quatro primeiras décadas do século XX. Era, portanto, previsível que o público e a crítica convencionais não a compreendessem. O que, todavia, não se justifica de maneira nenhuma é que até hoje ainda haja tão poucos estudos de fôlego sobre o teatro verdadeiramente moderno e espetacular de Almada-Negreiros.[1]

---

1 Num ensaio que é dos mais penetrantes que já li sobre o teatro de Almada-Negreiros, Luiz Francisco Rebello (1994b) chama a atenção para o fato de que, dentre os modernistas da geração de *Orpheu*, Almada foi o único que produziu um teatro verdadeiramente novo, liberto das matrizes do teatro oitocentista (seja das matrizes simbolistas que inspiraram *O marinheiro* de Fernando Pessoa, seja das matrizes naturalistas que nortearam as duas peças – *Amizade* e *Alma* – que Mário de Sá-Carneiro compôs em parceria com Tomás Cabreira Júnior e com António Ponce de Leão, respectivamente). "[...] o único drama que Pessoa verdadeiramente criou", diz Rebello (ibidem, p.135), "foi o 'drama em gente, em vez de em actos' consubstanciado na genial invenção dos heterônimos". E observa, justamente, que o que Pessoa "exprimiu literariamente, exprimiu-o Almada dramaturgicamente" (ibidem, p.136). Também é digno de nota o estudo de Fernando Matos Oliveira, *O destino da mimese e a voz do palco* (1996).

Dentre as diversas leituras de *Deseja-se mulher* que o próprio Almada fez em casas particulares, para "vários companheiros e artistas" portugueses e espanhóis, com a finalidade declarada de "procurar fora do teatro profissional intérpretes [...]" (Almada-Negreiros, 1997, p.528) para a sua peça, mereceu destaque do autor a que foi dirigida aos três diretores da revista *Presença*: José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. Com efeito, o sexto quadro da peça viria a ser publicado, em junho de 1933, no número 45 da revista modernista de Coimbra. E logo após a edição do texto integral em 1959, Gaspar Simões viria a manifestar-se sobre a peça nas páginas do lisboeta *Diário de Notícias*, em 17 de março de 1960. Ali o escritor e crítico presencista louvava o que na peça de Almada lhe parecia pura expressão de arte gestual e afirmava que, como espetáculo, *Deseja-se mulher* não seria mais que um *bailado*. Lamentava que a peça não correspondesse, "no plano do espírito, às virtualidades reveladas no plano visual", e que a "linguagem abstracta, cheia de subentendidos conceptuais, dos protagonistas" chegasse, "por vezes, a neutralizar a plástica frescura das suas atitudes" (Gaspar Simões, 1985a, p.128). Noutros termos, Gaspar Simões considerava que *Deseja-se mulher* é literariamente falhada, como considerava, de resto, literariamente falhado todo o teatro de Almada-Negreiros. Em 1971, ele voltaria a dizer, nas páginas do mesmo *Diário de notícias*, que "se Almada, como qualquer outro pintor que porventura tente o teatro [...], plasticamente triunfa sempre, literariamente poucas vezes" o consegue (ibidem, p.130).

Mas se, a propósito de *Deseja-se mulher*, era razoável falar de "virtualidades reveladas no plano visual", numa altura em que a peça ainda não se tinha realizado em palco, seria pelo menos precipitado defini-la tão categoricamente como bailado apenas, antes que as suas virtualidades cênicas tivessem sido experimentadas. Afinal, não estaria a linguagem abstrata de Almada-Negreiros servindo a "uma moderna reteatralização do teatro" (Oliveira, 1996, p.115), conforme à orientação das vanguardas? Não seria essa linguagem proporcionalmente adequada à "prolixidade *visualista*"

(ibidem, p.125) da peça? Não estaria Almada-Negreiros a insurgir--se, também através da linguagem deliberadamente abstrata, contra as "toneladas de realismo importado para cima das tábuas", uma vez que, para ele, "o maior estorvo para a representação da realidade é a presença da própria realidade" (Almada-Negreiros apud Rebello, 1994b, p.135)? Não estaria, por fim, Gaspar Simões utilizando ainda parâmetros de teatro convencional para julgar a dramaturgia alternativa de Almada-Negreiros? Vejamos.

Para falar justamente de Almada-Negreiros é necessário, antes de mais nada, repesar a sua figura como a "figura exemplar de artista total" (Reis, 1993, p.18), que não empregou os seus dotes artísticos tão somente na criação literária. Com efeito, Almada-Negreiros foi tão bom desenhista e pintor quanto foi poeta, romancista e dramaturgo. E, como bom pintor, concebeu o teatro como "escaparate das artes plásticas" (Almada-Negreiros, 1997, p.1058), valorizando-o, assim, na sua mais ampla dimensão artística, como espetáculo complexo em que o texto se associa a outros diversos elementos expressivos: o ator, o cenário, a indumentária, a música, o canto, a dança, a mímica, a luz etc. Aliás, cumpre lembrar que foi também ator, bailarino, coreógrafo, cenógrafo, figurinista e encenador, tendo chegado mesmo a confessar que "jamais seria capaz de mandar em teatro senão sobre o que fosse feito por mim, não só como autor, também como actor e como organizador do espectáculo" (Almada-Negreiros apud Rebello, 1994b, p.143). É bem provável, portanto, que tenha sido ele o mais completo dramaturgo da Geração de *Orpheu* – muito mais que Fernando Pessoa, ainda que esse criador de heterônimos fizesse questão de dizer, de si próprio, que era "essencialmente, por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja, dramaturgo" (Pessoa apud Rebello, 1994b, p.135).

A especial competência de Almada-Negreiros como homem de teatro em nada diminuía, entretanto, a sua competência literária. E se Gaspar Simões classificou pejorativamente como "abstrata" a linguagem de *Deseja-se mulher*, foi, talvez, por não a ter compreendido na sua – passe o paradoxo – complicada simplicidade. Outros

críticos, em contrapartida, louvaram justamente a "simplicidade e pureza total" dessa linguagem "repassada de extraordinário lirismo" (Cruz, 1983, p.161), ou aplaudiram a "espantosa agilidade verbal" (Rebello, 1994b, p.139) que a configura. Depois de Jorge de Sena (1988, p.234) ter notado que em Almada-Negreiros não há "solução de continuidade entre a linguagem expressamente do poema, a linguagem do ensaio e a linguagem de ficção", Luiz Francisco Rebello (1994b, p.139) ponderou que é mesmo "essa dosagem, simultaneamente sábia e ingênua, de discursivismo racionalista e visionarismo lírico, de intelectualismo abstratizante e primitivismo, de artificialismo esteticista e espontaneidade coloquial" que caracteriza o teatro de Almada-Negreiros.

De fato, em *Deseja-se mulher*, a linguagem é simples e coloquial, mas de uma simplicidade surpreendentemente densa e prenhe de subentendidos e formulações que frequentemente a aproximam da linguagem ensaística. Contudo, a sua construção está fundamentada numa espécie de primitivismo que se revela nas sucessivas *repetições* que marcam sistematicamente a fala e os gestos das personagens, conferindo-lhes, assim, a um só tempo, uma aparente ingenuidade quase infantil e um automatismo de seres artificiais ou conscientemente teatrais. É notável, a esse respeito, a cena final do quarto quadro, que se passa no *atelier* de um modista e envolve principalmente três personagens – o modista, o manequim feminino que desfila com um vestido de noiva e a freguesa que pretende comprar o vestido:

A mulher vestida de noiva *(fixando um ponto no ar, fala consigo mesma.)* – "Um mais um igual a um."

(A freguesa levanta-se da cadeira como uma mola e cai desamparada no chão. / A personagem olha alternadamente de modo mecânico a freguesa no chão e a mulher vestida de noiva no estrado)

Personagem *(fixando a freguesa)* – Um copo d'água! *(Fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(Fixando a*

freguesa.) Um copo d'água!! *(fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(fixando a freguesa.)* Um copo d'água!!!

[...]

Personagem – A menina está bêbeda ou é doida?

A mulher vestida de noiva – Bêbeda? *(começa a rasgar o vestido de noiva.)* Doida?! *(fica quase completamente nua e espezinha os restos do vestido no chão.)* Oiça lá! Porque [sic] saiu da sua terra? Por alguma coisa foi. Também lá não se fazem as coisas como você quer? Estrangeiro! *(apanha do chão os restos do vestido e fá-los em tiras.)*

Personagem – Selvagem!

A mulher vestida de noiva – Estrangeiro! *(avançam um para o outro.)*

Personagem – Selvagem!!

A mulher vestida de noiva – Estrangeiro!!

Personagem – Sel-va-gem!!!

A mulher vestida de noiva – Es-tran-gei-ro!!! (Almada--Negreiros, 1997, p.512-3)

Também no final do quinto quadro a repetição sistemática marca os gestos da mulher que, ora subindo ora descendo os degraus da escada da pensão em que se encontra, hesita em ir atrás do protagonista depois de ter tido com ele um desentendimento:

Ela *(muito alto)* – Está tudo dito entre nós.

(Força e consegue passagem. Sobe a escada e sai. Ele imóvel. / Entra um jovem casal. Vêm abraçados. Ele furta-lhe beijos e diz-lhe segredos ao ouvido. Ela aceita tudo mas faz-lhe sinal de estar ali gente. Ele de nada se importa. Sobem a escada. Ele a furtar-lhe beijos e com segredos ao ouvido, ela deixando-o fazer, mas com pudor de estar gente ali. Saem. Começa uma rádio num quarto. Subitamente, a personagem ficou imóvel, dirige-se para onde entrou em cena o jovem casal e sai. Acto contínuo aparece ao cimo da escada a mulher do princípio deste quadro. Desce precipitadamente e pára a meio de repente. Depois desce um degrau, e outro, e mais outro, e depois precipitada-

> *mente de novo até ao fim da escada. Pára no fim da escada. Sobe uns degraus lentamente. Pára e volta-se para onde a escada desce. Desce um degrau, volta-se e sobe três. Volta-se, desce uns degraus depressa, volta-se e sobe-os devagar. Agarra o corrimão com ambas as mãos. Deita a cabeça para trás. Depois atira-a para diante. Cai-lhe sobre as costas das mãos. Levanta-a com gesto de recuperar-se. Com ambas as mãos no corrimão ora sobe ora desce os degraus com ânimos opostos. Está a meio da escada. Entra em choro convulsivo, tapa os olhos com as mãos, sobe precipitadamente a escada e sai. Entra a criada. Vai fechar a luz na cena. Sai).* (ibidem, p.515-6)

Por vezes as personagens trocam entre si as suas respectivas falas, de maneira que a mesma expressão verbal atribuída à personagem "A" se repete na boca da personagem "B", como acontece no diálogo entre o protagonista e a jovem mulher sem nome por quem ele se apaixona no terceiro quadro:

> **Ele** – Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?
> **Ela** – Aqui não é sítio nenhum.
> **Ele** – É a primeira vez que estou em sítio nenhum.
> **Ela** – Para onde é que o senhor deseja ir?
> **Ele** – Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando.
> [...]
> **Ele** – Uma mulher e um homem encontram-se pela primeira vez. O homem pergunta-lhe o nome do sítio onde estão. Ela responde-lhe: em sítio nenhum.
> **Ela** – "É a primeira vez que estou em sítio nenhum."
> **Ele** – "P'ra onde é que o senhor deseja ir?"
> **Ela** – "P'ra sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando." (ibidem, p.505-7)

Essa troca momentânea de papéis insinua aquilo mesmo que todas as repetições de gestos e de palavras parecem querer insinuar nessa peça de Almada-Negreiros: a sobreposição das identidades

de personagens que não têm nomes e que se nos revelam como autômatos ou como *máscaras* desdobráveis que se fundem e se refundem para representar, afinal, toda a humanidade nos seus atributos fundamentais. Não por acaso, já se tem notado que as personagens do teatro almadiano "são a transposição para o nosso tempo das máscaras da *commedia dell'arte*" (Rebello, 1994b, p.139). Só que, convém acrescentar, enquanto na *Commedia dell'Arte* as máscaras são fixas – Arlequim é sempre Arlequim, Colombina é sempre Colombina, Pantalone é sempre Pantalone etc. –, em Almada-Negreiros elas são mutantes: derivando de uma relação dialética entre o "Eu" e o "Outro", as identidades parecem estar sempre *em construção*, numa dinâmica infinita.

Assim, a Vampa, única personagem nomeada na peça, confessa ter "vários nomes" e ser "uma p'ra cada pessoa" (Almada-Negreiros, 1997, p.498, 499). Prostituta numa *boîte de nuit*, convalescente de uma cirurgia que a deixou estéril, "vazia como uma casca d'ostra" ou como uma "caranguejola" (ibidem, p.497), ela é a alegoria viva do artificialismo que sustenta as personagens desdobráveis, personagens-máscaras da galeria almadiana: *clowns*, arlequins, saltimbancos, bonecos, sereias etc. Na Vampa, a disponibilidade de "ser uma p'ra cada pessoa" sugere, à guisa de metateatro, uma reflexão sobre a questão mesma da representação. Também é muito sugestivo, de resto, o fato de ser ela a manequim/atriz que, no quarto quadro, surge a desfilar, vestida de noiva, sob o comando de um polivalente modista que, ao bater com uma "varinha no estrado as três pancadas de Molière", tanto se caracteriza como "chefe de orquestra" (ibidem, p.509-10) quanto como encenador de teatro.

O protagonista masculino, por sua vez, busca para si uma companhia feminina como se buscasse a sua própria imagem refletida num espelho.[2] A mulher, imagem invertida, representa natural-

2 Cumpre também lembrar, aliás, a relevância da presença feminina no processo de construção da identidade masculina de personagens da ficção narrativa de Almada, nomeadamente de *A engomadeira* e *Nome de guerra*.

mente o universo de valores opostos e complementares aos valores masculinos. É ela que lhe mostra a luz que iluminará o seu caminho, é a presença dela que provoca nele "o sentimento inédito que buscava", sentimento que o deixa "transposto" e com a sensação de que todo o seu ser se multiplica "até aos confins do universo" (ibidem, p.522). Só depois de descobrir e dimensionar a sua própria individualidade é que ele se sentirá apto a dedicar-se à coletividade a que se refere no sexto quadro ("... a humanidade não é unidade senão com cada vocação: um igual a um mais um. Unidade igual a humanidade mais cada vocação"). Mas em Almada – e aqui voltamos ao ponto que mais nos interessa – a questão da individualidade expõe-se sempre como *processo*: cada sujeito se redescobre novo a cada etapa do relacionamento dialético que estabelece com o "Outro", de maneira que as identidades se vão construindo gradual e incessantemente diante do olhar perplexo do leitor/espectador.

Em *Deseja-se mulher*, não é difícil identificar as etapas do processo de autognose do protagonista, que primeiramente se relaciona com a Vampa para depois se deixar seduzir pela jovem mulher sem nome que com ele contracena nos terceiro, quinto e sétimo quadros. Tudo se passa como se a autognose não se processasse sem a fusão amorosa que se irá expressar simbolicamente, no encerramento da peça, na cena surrealista da bizarra família – o marinheiro, a sereia e a sereiazinha recém-nascida – que faz *pose* para um fotógrafo.

Não há nada de novo, no entanto, em apontar o incessante processo de construção, desconstrução e reconstrução da identidade do indivíduo como tema predileto de toda a obra literária de Almada-Negreiros. Para o crítico de teatro, parecerá decerto mais interessante mostrar como esse tema se expressa teatralmente, penetrando no conjunto dos elementos cênicos que constituem o espetáculo almadiano. No caso de *Deseja-se mulher*, é especialmente notável o potencial expressivo do cenário, constituído, em cada quadro, de símbolos muito sugestivos que acompanham, a par e passo, as etapas do processo de construção da identidade dos protagonistas.

Assim é que, com o artifício de um biombo transparente, a *boîte de nuit* na qual se dá o primeiro encontro entre o protagonista e a

Vampa se transforma, no fim do primeiro quadro, numa "montra de loja de modas" em que só se veem os dois protagonistas metamorfoseados, também eles, em "manequins de comércio em traje de bodas" (ibidem, p.500). Os elementos expressivos do enlace amoroso constituem uma série de estereótipos (o traje de bodas, a caixa de música, a casinha ensolarada, a ilusão de felicidade "p'ra sempre") que demarcam o casamento como convenção ou como *encenação* da qual os noivos participam como "manequins", intérpretes da máscara que lhes compete usar e ostentar como numa montra.

Não é, todavia, nos lugares de ostentação e de atmosfera mundana (montra de loja de modas/*boîte de nuit*) que se irá consumar a identificação sugerida pela fórmula-mote dessa peça de Almada-Negreiros: 1 + 1 = 1. É antes no espaço rústico de "uma casita isolada no campo" (ibidem, p.501), longe das solicitações da vida urbana, que o protagonista vai, no segundo quadro, buscar a realização amorosa na companhia da Vampa. O resgate da individualidade do sujeito é proporcional ao seu afastamento da coletividade.[3] Não é à toa que, depois do fracasso do relacionamento com a Vampa, o novo encontro amoroso do protagonista com a jovem mulher que entra em cena no terceiro quadro se dá num cenário muito mais visivelmente invadido pela rusticidade: de uma casa parcialmente construída ostentam-se apenas "as quatro paredes mestras", que circundam uma árvore "exuberantemente frondosa", nascida "no meio da edificação" (ibidem, p.505). Como símbolo de fertilidade, a árvore – que, é bom lembrar, ocupa o lugar central do palco – lança bons augúrios sobre a nova possibilidade de identificação do protagonista, que deseja espelhar-se na mulher. Enquanto a fusão não se realiza, entretanto, o espaço ocupado pelas "quatro paredes mestras de uma casa", cujo material está "batido pelo tempo"

---

3 Esta mesma questão ganha também especial destaque no teatro de outro representante do modernismo português, este ainda muito menos conhecido, como dramaturgo, do que Almada-Negreiros: Branquinho da Fonseca (veja-se principalmente *A grande estrela*, peça publicada em 1939).

(ibidem, p.505), apenas reflete, cenicamente, a incompletude ou a condição de construção inacabada que caracteriza essencialmente as personagens almadianas.

Depois do terceiro quadro, merece especial atenção a configuração do espaço nos quadros quarto e sétimo. Nos quinto e sexto quadros, o protagonista situa-se novamente em lugares coletivos que fazem romper a sua identificação com a mulher e, afinal, também consigo próprio: se no quinto quadro a ação se desenrola na "modesta pensão" em que ele acaba por abandonar a sua companheira, no sexto podemos vê-lo na rua movimentada de uma cidade estrangeira onde será abandonado, ele próprio, pelo seu Anjo da Guarda – "Ora sozinho ninguém vive. E eu pr'aqui sozinho atrás de ti: nem confidente, nem secretário, nem gerente, nadinha!... adeus! Governa-te sozinho", diz-lhe o Anjo (ibidem, p.517).

No sétimo e último quadro da peça, voltamos a ver os protagonistas (o homem e a mulher) no mesmo cenário rústico do terceiro quadro, na mesma casa inacabada, feita apenas de quatro paredes mestras batidas pelo tempo. Só que agora já não existe a promissora exuberância da árvore frondosa no meio da edificação. Falhou, mais uma vez, a tentativa de identificação das personagens, embora o protagonista admita ter ficado "transposto", livre das "leis de tempo e espaço" (ibidem, p.522) enquanto amou a sua companheira. A identificação amorosa/sexual é necessária, mas tende a ser superada, em Almada, por uma identificação humanitária do indivíduo com a coletividade: "Fiquei possuído por aquele sentimento que liga entre si todas as coisas e todas as pessoas, e não talvez duas pessoas apenas", diz o protagonista pouco antes do encerramento da peça. Por via de regra, as personagens de Almada-Negreiros não resistem à tentação da multiplicidade, do *desdobramento*; a ânsia de projeção do "Eu" no "Outro" é infinita e não se contenta senão com a pluralidade de várias máscaras, de vários "outros" a fazerem-se espelhos do "Eu". Daí o encerramento da peça com a cena de farsa popular, circense, que lança mão do hibridismo da sereia e da sereiazinha recém-nascida – alegorias mais importantes dessa peça – para sugerir a rede de identidades interpenetrantes e desdo-

bráveis que Almada-Negreiros se compraz em tecer aqui e em toda a sua obra literária e plástica. Daí também a compreensão do desejo de unidade (1 + 1 = 1) como *tragédia* – porque se, como é patente em *Deseja-se mulher*, a busca da unidade é incessante e se a relação entre o homem e a mulher é sempre dolorosamente conflituosa e falível, então o lugar possível para a integralização plena do indivíduo é mesmo o da ficção tão somente, o do desdobramento em múltiplas máscaras.

É nesse ponto que cumpre falar da estratégica configuração espacial do quarto quadro, que apresenta o seguinte cenário:

> *(Uma sala com a metade para o fundo elevada em estrado./ Cadeiras no primeiro plano, de costas para o público. Entre o estrado e as cadeiras uma personagem de costas para o público. Uma varinha na mão, à laia de batuta de chefe de orquestra. Bate com a varinha no estrado as três pancadas de Molière./ Aparece sobre o estrado uma linda mulher com imponente vestido de grande gala. Avança solene até ao fim do estrado e do mesmo modo volta a sair de cena./ A personagem bate repetidamente com a varinha no estrado).* (ibidem, p.509-10)

Estamos, evidentemente, diante do teatro dentro do teatro. A elevação de metade da sala à maneira de estrado sugere uma representação metateatral do próprio palco, onde desfilará, vestindo um traje de noiva, a manequim/atriz dirigida pela personagem que traz a batuta na mão (e que evoca, assim, o corifeu e as origens mesmas do teatro). À laia de público espectador – que se vem juntar aos espectadores reais da peça – surgirá, também nesse quadro, a jovem mulher sem nome que aqui desempenha o papel de freguesa interessada em comprar o vestido de noiva exibido pelo manequim. E curioso é que, somente nesse lugar polimorfo, que assimila atributos de passarela de modas, de orquestra e de palco teatral propriamente dito, conseguem encontrar-se as três personagens principais: a Vampa, mascarada de manequim, a mulher sem nome, disfarçada de freguesa de loja de modas, e o protagonista, que quase

não se deixa reconhecer porque aparece proteicamente travestido de figurinista, de maestro e de encenador (o artista total, enfim, que o próprio Almada desejava ser). Nesse lugar de ficção em que as identidades se potencializam, desdobram-se, todas as formas e todos os sonhos tornam-se possíveis:

> Não pense agora em si, menina. Tem o resto do dia e a noite toda p'ras suas misérias. Agora a menina é uma grande senhora. A senhora do maior homem do Mundo. A quinta essência da mulher! Um minuto, caramba! Um minutinho só. Adiante.
>
> Festa: um, dois, três.
> Pompa: um, dois, três.
> Milionária: um, dois, três.
> Grande gala: um, dois, três.
> Triunfo: um, dois, três.
> Glória: um, dois, três. (ibidem, p.511)

Decerto não será mera coincidência que a alegoria do teatro se apresente justamente no quarto quadro – o quadro central desta peça em sete quadros. É nas artes em geral, e na arte dramática em particular, que Almada-Negreiros deposita toda a sua esperança[4] na integração plena do homem a si mesmo e à humanidade.

---

4 Lembre-se de que, no final da peça, a âncora que o bizarro marinheiro – sonhador à sua maneira, tal como aquele outro marinheiro que Fernando Pessoa criara em 1913 – a âncora, dizia eu, que ele lança ao fundo do mar vai "enroscada pela palavra Esperança" (Almada-Negreiros, 1997, p.523).

9
Máscaras, transmutações e outras formas do duplo no moderno teatro de Branquinho da Fonseca

Encontra-se publicado em volume teatro de Branquinho da Fonseca. Curva do Céu, não sendo uma peça inédita, foi, no entanto, a estreia do autor, que, mal não fica acentuá-lo, é dos mais justamente notáveis escritores modernos portugueses.

(Jorge de Sena, "5º Espectáculo 'Essencialista' – Teatro Estúdio do Salitre", em *Do teatro em Portugal*, 1989, p.82)

[...] do pretenso (segundo) "modernismo" da presença, a produção de Branquinho da Fonseca – e a sua deambulação pelos territórios do lírico, do dramático, da ficção, até se fixar nestes últimos para morrer – acaba por ser a que mais interessa à modernidade, a que melhor hoje suporta as mudanças "logosféricas" segregadas por umas dezenas de anos de história.

(Osório Mateus, "Todo e qualquer teatro – Branquinho da Fonseca", *Colóquio-Letras*, n. 32, jul. 1976, p.61)

Branquinho da Fonseca (1905-1974) deixou para a história da literatura portuguesa uma obra literária que, por reconhecidas ra-

zões, tem o seu lugar assegurado entre as mais significativas do grande modernismo português, e não só no âmbito da produção narrativa (o conto e a novela) – gênero em que Branquinho se consagrou desde a publicação, em 1942, da novela *O barão*, que os críticos têm, consensualmente, considerado a sua obra-prima –, mas também no que toca à produção poética e, principalmente, à de teatro. Por isso, é espantoso que tão pouco tenha sido estudada, até hoje, a obra de Branquinho nos meios universitários brasileiros e portugueses. Encontra-se na Universidade de São Paulo apenas uma tese de doutorado, de autoria de José Maria Rodrigues Filho (2000), dedicada a *O barão*; e na Biblioteca Nacional, em Lisboa, deparamo-nos com uma única dissertação de mestrado, de Júlio Alberto dos Santos Branco (1997), que investigou os *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*. De resto, causa admiração o espaço diminuto que para a obra de Branquinho têm reservado alguns dos mais importantes críticos da geração da *Presença*. Um exemplo disso está no estudo *Poesia portuguesa: do "Orpheu" ao neorrealismo*, de Eugénio Lisboa; num capítulo intitulado "'Presença' prudente", no qual apresenta um quadro em que se destacam os mais importantes poetas considerados "presencistas" – desde José Régio até Carlos Queirós, passando por Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, Irene Lisboa e outros –, o autor não concede a Branquinho senão este lacônico parágrafo:

> Branquinho da Fonseca (n. 1905, m. 1974) foi um dos elementos fundadores da *Presença* e um dos seus três primeiros directores e colaboradores, tendo-se, no entanto, como vimos, separado da revista em 1930. Afirmou-se sobretudo como grande contista, gênero em que deixa um lugar inconfundível, mas na poesia marcou também uma presença assinalável, embora não inesquecível. A sua exígua obra poética consta de dois livros: *Poemas* 1926; e *Mar Coalhado*, 1931. (Lisboa, 1980, p.89)

Também Eduardo Lourenço (2003), no polêmico ensaio intitulado "'Presença' ou a contrarrevolução do modernismo portu-

guês?", aponta José Régio, Miguel Torga e Adolfo Casais Monteiro como os mais expressivos poetas "presencistas". O nome de Branquinho, nesse caso, não é sequer citado. E ainda poderíamos arrolar vários outros exemplos – mas fiquemos por aqui.

Ora, é verdade que o autor de *O barão* afirmou-se, sobretudo, como contista, mas é preciso reconhecer que a sua poesia e, principalmente, o seu teatro não foram até hoje suficientemente contemplados pela crítica, que assim, por falta de conhecimento, não os pode com justiça avaliar, nem divulgar.[1]

Poder-se-ia ainda argumentar, para justificar a pouca atenção que os estudiosos têm dado a Branquinho da Fonseca, que o escritor não esteve tão presente na *Presença* quanto José Régio e João Gaspar Simões, por exemplo. De fato, em junho de 1930, isto é, pouco mais de três anos após o lançamento da revista modernista em Coimbra, Branquinho, junto com Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, tornou-se um dissidente daquela "folha de arte e crítica" que, justamente com Régio e Gaspar Simões, ele fundara em março de 1927, e da qual também fora, até então, diretor e assíduo colaborador.[2] Mas ainda que a sua presença na *Presença* tenha sido menos duradoura

---

1 Não é difícil constatar que, mesmo no seu país de origem, a poesia de Branquinho da Fonseca não é lida nas universidades ou, na melhor das hipóteses, é muito pouco lida. Devo referir, aliás, que, como pesquisadora dessa poesia em Portugal, encontrei recentemente um único exemplar do primeiro livro de *Poemas* do autor (editado em Coimbra, em 1926) na Biblioteca Pedro Veiga da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e que para ler o volume tive que cortar, uma a uma, as páginas que ainda estavam fechadas no *in-folio*. Isso significa, é claro, que os poemas de Branquinho editados em 1926 não tinham ainda sido lidos por ninguém nesse raro exemplar existente no Porto. De resto, o mesmo tive que fazer com um exemplar, também raro, do volume de *Teatro* de Branquinho (editado, provavelmente, em 1974), que adquiri de um alfarrabista de Lisboa.

2 Depois de abandonar a *Presença*, Branquinho da Fonseca fundou e dirigiu, com Adolfo Rocha (Miguel Torga), a revista literária *Sinal*, que, entretanto, teve vida curta e não passou do número 1, publicado em Coimbra, em julho de 1930. Aqui ele colaborou como poeta e como dramaturgo, tendo publicado, nas páginas 11 a 18, o seu "poema em um acto" intitulado "Curva do céu". E colaborou, também como poeta, noutra revista literária nascida da dissidência com os presencistas: *Manifesto*, que, dirigida por Albano Nogueira e Miguel

que a dos camaradas que com ele foram cofundadores da "folha", é preciso ver que, de março de 1927 a maio de 1930, dentre os 26 números da *Presença* que então saíram do prelo, apenas cinco (os números 8, 9, 11, 21 e 25) não contaram com a colaboração literária[3] de Branquinho (cf. Mourão-Ferreira, 1993, p.6; Pires, 1986, p.246). Em todos os demais ele publicou textos literários que eram, quase sempre, poemas[4] – fossem as persistentes composições em redondilhas ou em versos octossilábicos, sempre assinadas pelo próprio Branquinho, fossem os notáveis poemas em prosa do seu *duplo*, o pseudo-pseudônimo ou, por que não dizer, o quase-heterônimo António Madeira. Este, desde junho de 1928 até 1942, divide com Branquinho a autoria de textos não só publicados na *Presença*, mas também outros saídos em livros em cujas capas aparecia ora o nome Branquinho da Fonseca, ora António Madeira.[5]

Torga, teve apenas cinco números de julho de 1936 a julho de 1938. (Cf. Mourão-Ferreira, 1993, p.6; Guimarães, 1992, p.145; Branco, 1997, p.154).

3 De resto, não foi só literariamente que Branquinho colaborou com a *Presença*; além de integrar a direção dessa "folha de arte e crítica" e de cuidar de sua administração (cf. Régio, 1977a, p.55), ele era também muito bom desenhista (assim como José Régio e o seu irmão, Júlio, que ilustrou, aliás, muitas páginas da revista) e há indícios de que a sua atuação terá sido decisiva no que toca à renovadora composição gráfica da "folha", bem como à sua diversidade imagética. Por exemplo, no seu número 24, de janeiro de 1930, publicaram-se, à página 7, quatro "fotografias de composições vivas" de autoria de Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca.

4 A não ser no número 16 da revista, publicado em novembro de 1928, em que Branquinho publicou apenas a peça dramática "A posição de guerra", e no número 19, de março de 1929, no qual só publicou um conto intitulado "O velho" e assinado por António Madeira. No número 23, de dezembro de 1929, há, além de um poema em prosa de António Madeira ("Pandeiretas"), a peça dramática "Os dois".

5 Digo que António Madeira era um pseudo-pseudônimo de Branquinho da Fonseca por duas razões: primeiro porque António era mesmo o prenome de Branquinho, chamado António José, e depois porque Madeira era o nome de família da sua mãe, chamada Clotilde Madeira Branquinho da Fonseca (o Fonseca vinha do pai, o escritor Tomaz da Fonseca). E heterônimo, de certo modo, ele também era, pelo menos nas páginas da *Presença*, como poeta que compunha exclusivamente poemas em prosa e que assumia um estilo pessoal, bem distinto do estilo poético do Branquinho-ortônimo, digamos assim.

E aqui tocamos num ponto que nos interessa especialmente: é provável que na origem da mais madura ficção narrativa de Branquinho da Fonseca estejam os muitos exercícios de *poesia em prosa* desse António Madeira que, como duplo de Branquinho, também fez a sua mais efetiva aparição no mundo das letras nas páginas da *Presença*, tendo ali colaborado assiduamente desde junho de 1928 até janeiro de 1930. É provável, ainda, que as virtuosidades de exímio prosador, que Branquinho terá adquirido aos poucos por meio desse seu quase-heterônimo, tenham passado pelas várias experiências, frequentemente bem-sucedidas, de construção de diálogos tensos e, ao mesmo tempo, notavelmente fluidos, que o mesmo António Madeira, como dramaturgo, imprimira no seu volume de *Teatro* publicado em 1939.[6]

Estamos falando, pois, do teatro de Branquinho da Fonseca – afinal, embora esse autor tivesse publicado já nas páginas da *Presença*, nos anos de 1928 e 1929 respectivamente, as peças dramáticas "A posição de guerra" e "Os dois", ambas assinadas com o seu próprio nome, foi com o nome de António Madeira que ele publicou,

---

Depois da *Presença*, todavia, notadamente entre 1938 e 1942, o autor só assina os seus livros (*Caminhos magnéticos*, de 1938, *Teatro*, de 1939, e *O barão*, de 1942) como António Madeira. Desse período também será, pois, provavelmente, a sua tradução de *Le rouge et le noir*, de Stendhal, obra que assinou (como António Madeira) em coautoria com Maria Manuel, sua mulher, e que foi editada em 1964 pela Portugália. Finalmente, e em contrapartida, a partir de 1945, data da publicação de *Rio turvo e outros contos*, Branquinho não voltaria jamais a assinar os seus escritos como António Madeira (e depois de *Rio turvo* vieram ainda os romances *Porta de Minerva*, de 1947, e *Mar santo*, de 1952, e finalmente o volume de contos *Bandeira preta*, de 1956).

6 Os motivos que levaram António (Madeira) José Branquinho da Fonseca a abandonar a produção de poesia e de teatro para se dedicar exclusivamente à de ficção narrativa nas décadas de 1940 e 1950 podem estimular uma outra discussão, que forçosamente teremos que deixar para outra ocasião. Por ora importa ressaltar essa estranha curiosidade: no momento mesmo em que parece tomar consciência da sua vocação de prosador, Branquinho abandona a imagem especular (imagem invertida de si mesmo) a que deu o nome de António Madeira. É como se esse pseudo-pseudônimo ou quase-heterônimo o tivesse ajudado a, "outrando-se", descobrir-se inteira e profundamente como artista da modernidade.

dez anos mais tarde, um volume de *Teatro* que continha, além dessas duas peças, outras quatro: "A grande estrela", "Curva do céu", "Rãs" e "Quatro vidas". Esse teatro, ou esboço de teatro, que Branquinho (ou António Madeira) não chegou a desenvolver – até porque nunca lhe foi facultada a realização cênica, no palco, senão em 1947, quando o Teatro-Estúdio do Salitre, em Lisboa, incluiu no seu "5º Espectáculo Essencialista" a peça "Curva do céu" –, mas que ultrapassou decididamente os limites estabelecidos pelo teatro de matriz oitocentista – limites que, entre os modernistas portugueses de primeira hora, é bom lembrar, nem Fernando Pessoa, com o seu *O marinheiro*, nem Mário de Sá-Carneiro, com *Amizade* ou *Alma*, conseguiram ultrapassar –, alçando-se a uma posição de vanguarda que, antes dele, só o de Almada-Negreiros conseguira alcançar – esse teatro, enfim, verdadeiramente inovador, merece decerto uma atenção que os críticos e os produtores teatrais não lhe têm dado.

Toda a teatralidade da dramaturgia de Branquinho da Fonseca é resultante do narcísico exibicionismo de uma personagem central e dos vários procedimentos cênicos que permitem que essa personagem, perscrutando a sua própria identidade, desdobre-se em dois ou em múltiplos seres. Esse caráter modelar, sujeito "confessional, fechado sobre si mesmo, [...], prepotente, repetitivo" – típico, afinal, dos escritores da *Presença*, como certeiramente apontou Álvaro Manuel Machado ao refletir sobre a poesia dos presencistas –, "mesmo quando se dispersa, quando aspira a abarcar a vida toda, a transfigurar-se, por vezes misticamente, nos outros, acaba por se sentir prisioneiro dum fatalismo que é a psique individual [...]" (Machado, 1977, p.8). E aqui tocamos mesmo – isto é consensual – no eixo de sustentação, não só da ficção – poética, dramática e narrativa – de Branquinho da Fonseca, mas de toda a ficção presencista.

A essa implacável personalização, a esse individualismo obsessivo e, digamos, anacrônico, fiel ainda a princípios românticos, nitidamente distinto da radical *despersonalização* que caracteriza os frutos da geração de *Orpheu*, a esse subjetivismo gritante, enfim (muito mais freudiano que junguiano, como diria ainda Álvaro Manuel

Machado),[7] é que se atém uma crítica como a de Eduardo Lourenço. O crítico, comparando o pretenso modernismo dos escritores presencistas com o dos veros modernistas que os precederam, qualifica o movimento da *Presença* como contrarrevolucionário e de retrocesso a matrizes estéticas oitocentistas (cf. Lourenço, 2003).

E, de fato, é francamente oitocentista o tema, caro aos presencistas, do indivíduo cindido ou *duplo* – que o digam os contos de Edgar Allan Poe, as personagens de Chamisso e de Hoffmann, a ficção de Dostoiévski e de Stevenson. Também se filia a padrões oitocentistas a *forma* adotada por alguns presencistas para expressar essa temática – é ainda convencional, por exemplo, a forma dramática do melhor teatro de José Régio, o mais decantado dos escritores da *Presença*. O que, entretanto, já não é oitocentista – e cumpre notá-lo – é a forma criada por Branquinho da Fonseca para dar vida às personagens "duplas" do seu teatro – e nisto ele está muito mais próximo da revolução de *Orpheu* do que da contrarrevolução de *Presença* (o que mostra, de resto, como é relativa a dicotomia proposta por Eduardo Lourenço para caracterizar o modernismo em Portugal).

A obra dramática de Branquinho compõe-se de seis peças apenas, como já dissemos. Na verdade, parecem antes *esboços* de peças, algo que o autor não chegou a realizar cabalmente ou a que, de propósito, não quis dar uma forma aparentemente acabada. As suas peças parecem, assim, incompletas, fragmentárias – mas é provável que tenha sido essa mesma a intenção do dramaturgo: compor fragmentos de peças, em que ganham vida personagens que também parecem fragmentárias (porque, afinal, fragmentário é o mundo moderno, onde vivem essas personagens). Do dramaturgo Branquinho diz Luiz Francisco Rebello ([1974?], p.25), com efeito, que "os seus esboços dramáticos [...] retomam e prolongam o experimentalismo da obra dramatúrgica de Almada" e que:

---

7 Repito as palavras do crítico: "O eu dos poetas presencistas, mesmo quando se dispersa, quando aspira a abarcar a vida toda, a transfigurar-se, por vezes misticamente, nos outros – acaba por se sentir prisioneiro dum fatalismo que é a psique individual (e neste sentido os poetas presencistas têm muito de freudiano e nada de jungueriano [*sic*] – o que é, de certo modo, o contrário de Pessoa)" (Machado, 1977, p.8).

> Não admira, por isso, que o destino reservado ao teatro de Almada haja sido comum ao teatro de Branquinho – e que tanto um como o outro só tardiamente hajam logrado aceder ao palco, o mesmo, aliás, para ambos: o Teatro-Estúdio do Salitre, onde em 1947 se representou *Curva do Céu* e em 1949 *Antes de Começar*. Era praticamente inevitável que um agrupamento experimental, o primeiro que entre nós se fundou no após-guerra, inscrevesse no seu programa os dois únicos autores a quem se devia, nas décadas anteriores (ressalvada a excepção dos *Gladiadores,* de Alfredo Cortez), a proposta de um teatro de vanguarda.

A primeira peça de Branquinho, *A posição de guerra,* foi publicada em separata, pelas Edições Presença, pouco depois de ter vindo a lume nas páginas da revista coimbrã em 1928. Também *Os dois*, segunda peça do dramaturgo, apareceu primeiramente na *Presença*, em dezembro de 1929, mas, como a primeira, nunca foi representada. Ambas apresentam uma mesma estrutura dualista: há um *ego* que se confronta com o seu *alterego* até à tensão máxima, que os conduz a uma luta corporal. Os episódios, tanto numa quanto na outra peça, parecem inspirados nos contos de Edgar Allan Poe, nomeadamente no "William Wilson", que é persistentemente perseguido por um sósia até que resolve matá-lo. Só que não têm nomes as personagens de Branquinho (aliás, em todo o seu teatro elas raramente têm nomes), que são, no primeiro caso, "O dono da casa" e "O amigo", que se desentendem até ao embate derradeiro, do qual apenas um ("O amigo") parece sair com vida; no segundo caso, o conflito dá-se entre "Ele" e "O outro", mas o recontro final resolve-se num abraço por meio do qual se fundem os dois figurantes numa só pessoa, "O poeta".

Aparentam, pois, as duas peças uma espécie de díptico teatral cujas partes se revelam opostas e complementares entre si (o que, de resto, lembra um pouco o díptico almadiano constituído pelas peças *Deseja-se mulher* e *S. O. S.*): na primeira confirma-se o desdobramento, a cisão do sujeito em *ego* e *alterego*; na segunda, em compensação, o duplo permanece apenas em estado virtual após a fusão de

"Ele" e "O outro" numa única personagem. Nos dois casos, a tensão dramática é modalizada pela interferência de um elemento externo que invade a cena ou ameaça invadi-la: em *A posição de guerra*, é um anjo que bruscamente aparece para tentar dirimir o conflito entre os dois figurantes que, todavia, lutam, um contra o outro, até às últimas consequências; em *Os dois*, é a expectativa provocada pela iminente chegada de uma mulher – que, no entanto, não chega – que torna ainda mais acirrado o embate entre "Ele" e "O outro", que, surpreendentemente, se abraçam e se fundem no desfecho da ação. Numa e noutra peça, os fenômenos sobrenaturais – seja a repentina aparição de um anjo em cena, seja o abraço pelo qual duas personagens se transmudam em uma – implicam, para a sua realização cênica, o uso de recursos – um jogo de luzes, por exemplo – que decerto podem movimentar a cena, quebrando a monotonia dos diálogos. Trata-se, pois, de textos potencialmente teatrais, de uma teatralidade que não se contenta apenas com a tensão dialógica.

A mesma estrutura repete-se em *Rãs*, peça que Branquinho chamou "episódio de circo" e na qual se apresentam duas personagens masculinas, "um homem novo e outro homem mais velho", que "vão a subir uma escada que sai dum abismo entre duas montanhas" (Branquinho da Fonseca, [1974?], p.145). Enquanto sobem, vão mantendo entre si um diálogo que se vai tornando cada vez mais tenso até que um deles perde o equilíbrio e cai no abismo. Lá embaixo estão as rãs, clamando em "coro atordoador" contra os que sobem, porque não se conformam "com a superioridade dos outros": "Elas, que estão no charco pedem a Deus que todos estejam no charco" (ibidem, p.148). Nesse caso são, pois, as rãs que atuam como elemento externo (elas não chegam a aparecer em cena) que modaliza a tensão dialógica derivada do conflito entre *ego* e *alterego*. O medo da queda no charco das rãs aguça, nas duas figuras humanas, o ímpeto individualista do "salve-se quem puder". A ânsia de subir, que aqui adquire conotação simbólica e pode sugerir tanto o desejo de ascensão social quanto a vontade racional de dominar o mundo ínfero dos instintos, implica uma disputa que chega ao clímax quando um dos homens sucumbe e o outro consegue

agarrar-se a um trapézio que, como por magia, lhe chega às mãos e lhe permite exibir-se, teatralmente, como trapezista, antes de continuar a subir pela sua escada até desaparecer de cena também. Como já ocorrera em *A posição de guerra*, confirma-se em *Rãs* a disjunção, o desdobramento, a divisão do uno em dois. Isso, de resto, fica claríssimo no desfecho da ação, quando surgem novamente, logo após a saída de cena do trapezista vitorioso, "outros dois homens ao fundo da escada", "exactamente iguais aos que desapareceram", e "principiam a repetir" todo o diálogo da peça, perpetuando assim a tensão dialética entre o "Eu" e o "Outro".

Mais movimentadas são as peças *A grande estrela* e *Quatro vidas*, que apresentam um número maior de personagens. A primeira, sobretudo, conta com vários figurantes, mas afinal a mesma estrutura dualista se mantém: trata-se de um protagonista dividido entre a dedicação a compromissos políticos e sociais, por um lado, e a realização plena dos seus desejos afetivos e pessoais, por outro. Assim, temos em cena uma "parábola em nove episódios", dos quais alguns apresentam a personagem interagindo com os seus companheiros revolucionários – há, em toda a peça, a trama de uma revolução –, e outros a revelam no seu relacionamento afetivo com a mulher amada ("Ele" + "Ela"). A convicção desse protagonista é a de que é preciso cumprir primeiramente o seu papel em prol da causa social a que se dedica – a da revolução –, mas tão somente para, em seguida, poder dedicar-se exclusivamente à sua vida pessoal, à descoberta daquele "caminhozito só nosso, que andamos todos os dias e que falta sempre andar no dia seguinte" (ibidem, p.97) – e aqui, mais uma vez, é inevitável a lembrança do teatro de Almada-Negreiros e das suas personagens divididas entre a individualidade e a coletividade, tal como acontece nas peças *Deseja-se mulher* e *S. O. S.*, que Almada-Negreiros compôs entre 1927 e 1929.

O que fica claro, entretanto, na parábola *A grande estrela*, é que os seus nove episódios vêm apenas dar expansão à mesma situação arquetípica que se instaura em todo o teatro de Branquinho: a do homem cindido, dividido entre o "Eu" social e o "Eu" profundo – o homem tipicamente romântico, enfim. A grande novidade estará,

mais uma vez, na *forma* encontrada pelo dramaturgo para expressar essa dualidade psíquica. A própria descrição do palco adequado à representação dessa peça participa do mesmo princípio de construção dual que norteia todos os demais esboços teatrais do autor:

> O palco está dividido ao meio e os quadros decorrem ora num lado ora no outro, sucessivamente. Portanto uma das metades estará com as luzes apagadas enquanto na outra aconteça qualquer episódio. Na frente dos cenários está uma gaze cinzenta, bem esticada, que dá aos espectadores a impressão de que existe uma parede entre eles e o local das cenas. (ibidem, p.89)

Do mesmo princípio também participa, aliás, a alternância de episódios de envolvimento social do protagonista com episódios de intimidade pessoal: ora ele contracena com os seus companheiros, partidários da revolução, ora com "Ela" simplesmente. A isto ainda se acrescenta a dualidade promovida pelo contraste entre os dois ritmos, distintos e alternantes entre si, que caracterizam a ação na peça: o ritmo marcial da luta revolucionária que, no episódio 5, marca a marcha rápida e hirta dos seis conspiradores que invadem espetacularmente o quarto do protagonista, confronta-se com o ritmo sensual e envolvente dos "passos de dança" com que "Ela", no episódio 2, parece querer seduzi-lo.

Já em *Quatro vidas* ("apontamento para uma peça"), a mesma problemática de uma identidade em crise, que se desdobra para se conhecer melhor, envolve as três sombras (três personagens representadas por longos pedaços de gaze, flutuantes) que dialogam em cena e que, fundindo-se, transformam-se no "Homem Necessário", que depois se fragmenta novamente, convertendo-se em três sombras. O mesmo mote, tão caro ao dramaturgo, é assim glosado por uma das personagens, a Terceira Sombra: "A árvore é a semente. O fruto é a árvore e a semente. É a multiplicação. A vida é a multiplicação infinita. Nunca ouviste dizer que *tudo está em tudo?* Que em qualquer coisa: está tudo?..." (ibidem, p.162). Precisamente nessa formulação de que "a vida é a multiplicação infinita" e de

que "*tudo está em tudo*" parece concentrar-se toda a estética teatral de Branquinho da Fonseca. Se não, vejamos como se potencializam as máscaras e as mágicas transmutações naquela que é, a meu ver, a obra-prima do seu teatro, a peça "Curva do céu".

Diferentemente das demais peças, que revelam sempre ambientes urbanos – como *A posição de guerra*, *Os dois* e *A grande estrela* – ou cenários pretensamente naturais sugerindo aridez – como o abismo e o pântano de *Rãs*, ou a planície deserta de *Quatro vidas* –, em *Curva do céu*, que o dramaturgo compôs como um drama poético ou um "poema em um acto", a ação desenrola-se num pequeno "quarto de paredes brancas", com uma única "janela onde se vê o mar", lugar pitoresco, enfim, situado numa aldeia piscatória (ibidem, p.127).[8] Num fim de tarde, um menino doente agoniza no seu leito de morte, velado apenas pela triste mãe, com quem ele se esforça por travar o seu último diálogo. O tema sobre o qual versa a criança é o das viagens, das grandes aventuras marítimas de que o menino, puro sonhador, quer ser protagonista assim que se levantar da cama. Enquanto ele fala, a mãe, consciente de que a única viagem que lhe resta é a derradeira, tenta esconder, com as mãos no rosto, o seu choro resignado de mãe que experimenta já a dor da perda do filho. Dividido entre a tentação dos seus sonhos de viagem e o desejo de amparar a pobre mãe solitária – viúva? – o menino visionário enuncia então uma espécie de fórmula mágica, que logo dará início às diversas transmutações que fazem toda a teatralidade dessa peça de Branquinho: "Queria ser mil pessoas para estar em muitas partes ao mesmo tempo...", diz ele (ibidem, p.136). Pouco depois, "ouve-se um coro suave", que parece cada vez mais próximo do aposento, e uma surpreendente névoa branca começa a esfumar todo o ambiente, como se o sonho invadisse a cena. Surgem então, ao pé da cama, os três Reis Magos, que trazem ricas prendas à criança e, repentinamente, transformam-se numa só pessoa, que o menino,

8 Do bucólico exercício dramático de *Curva do céu* viria, provavelmente, a inspiração para um romance como *Mar santo*, que Branquinho escreveu e publicou muitos anos depois, em 1952.

no seu delírio agônico, chama de pai. Pronto a partir na companhia paterna, o menino moribundo desfalece finalmente, amparado pelo pai que, então, também desaparece na névoa para novamente dar lugar aos três Reis Magos transformados agora em "três velhas que rezam em voz alta uma estranha cantilena" (ibidem, p.141). A ação encerra-se com o rompimento do "coro religioso dos pescadores, imenso, como um clamor de dor e de revolta" (ibidem, p.141-2), e com um vento fraco que entra no quarto e apaga as velas.

A peça, na sua "extrema concisão, em que os 'tempos' e as mudas transmutações e aparições prolongam para o sonho simbólico as recordações e anseios da criança que morre", "encerra uma essencial beleza" na opinião de um crítico circunspecto como Jorge de Sena (1989, p.82). Também Osório Mateus, outro crítico rigoroso e avesso a condescendências, considerou *Curva do céu* como o "mais autêntico exemplo de projeto especificamente teatral" de Branquinho da Fonseca – e mesmo de todo o grupo da *Presença*. Para Osório Mateus, das duas fases consecutivas que a peça apresenta – a fase do *diálogo* e a da *mutação* – a segunda é a mais perfeitamente teatral, porque nela a ação vai "progressivamente eliminando o diálogo" e "a metáfora [...] satura a cena"; a escrita é assim transportada "para um programa específico de execução" (Osório Mateus, 1976, p.65-6) que estimula uma "percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luz", percepção que "submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior" (Barthes apud Osório Mateus, 1976, p.66). Assim se cria o verdadeiro teatro, segundo o crítico.

É certo, pois, que, se de uma perspectiva psicológica o delírio que precede a morte da criança moribunda explica toda a sequência de inesperadas transmutações, de formas que se transformam vertiginosamente diante do olhar de um embasbacado leitor, de uma perspectiva cênica ou propriamente teatral o que Branquinho realiza é teatro espetacular, da melhor vanguarda que, no Portugal de então, poucos dramaturgos se atreviam a defender. Antes de 1930, data da publicação de *Curva do céu* na revista *Sinal*, só Almada-Negreiros, que desde 1912 compunha peças de teatro e

que já tinha escrito *Antes de começar* (1919) e a espetacular *Deseja--se mulher* (1928), podia, a bem da verdade, incluir-se na vanguarda teatral; depois de 1930 só, talvez, Alfredo Cortez, que em janeiro de 1934 fizera a estreia de *Gladiadores*, peça concebida à maneira do teatro expressionista, à qual o público reagiu com uma das mais estrondosas pateadas da história do teatro português.

Branquinho confere, assim, à problemática do duplo – do desdobramento do que é *uno* e da unificação do que é *vário* – uma forma de múltiplas possibilidades expressivas: a forma do verdadeiro teatro. O coerente sistema de dualidades, que apontamos em toda a sua obra dramática, se fortalece, sobretudo, em *Curva do céu*, na qual o autor associa o mito cristão ao pagão, os três Reis Magos às três Parcas, a morte ao renascimento, a realidade ao sonho, a palavra poética ao gesto, à música coral e aos aspectos visuais do cenário, misturando tudo, enfim, como quem crê realmente que "tudo está em tudo". Assim, o mundo inteiro parece concentrar-se no espaço cênico e a criança moribunda pode confessar-se: "Sabes: até já me parece pequeno, o mundo. O mundo corre-se todo em pouco tempo" (Branquinho da Fonseca, [1974?], p.137). E mesmo quando a vida está por um fio, o teatro de Branquinho busca resgatá-la, lançando-a num mundo de sonhos, de novas perspectivas. É pena, realmente, que poucas vezes tenha sido oferecida, a esse teatro, a oportunidade da realização cênica.[9]

9 A base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa indica que, desde a estreia de "Curva do céu" no Teatro-Estúdio do Salitre, em Lisboa, no ano de 1947, esta peça nunca mais foi levada a nenhum palco. A célebre adaptação teatral que Luís de Sttau Monteiro fez da novela *O barão* teve a sua representação proibida em Portugal no ano de 1968. E, de lá para cá, apenas se fizeram mais quatro espetáculos inspirados por textos originais de Branquinho da Fonseca / António Madeira: *O barão*, em 1976, pelo Teatro de Ensaio Transmontano; "A posição de guerra" + "Os dois", em 1985, pelo Teatro Aquilo/Aquilo Teatro; *O barão* novamente, em 1993, pelo Teatro de Comédia; e finalmente, em 2005, *O barão*, ainda mais uma vez, pelo Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana do Castelo.

10
Anotações sobre o duplo no teatro de José Régio

Mas eu vim abrir os teus olhos, rei. Vim explicar-te a luta de Jacob e o Anjo, que ontem leste sem nada entender...

(José Régio, *Jacob e o anjo*, 1964, p.31)

A personalidade do rei D. Afonso VI de Portugal, bem como as circunstâncias que envolveram a sua deposição no ano de 1667 constituíram o pretexto de José Régio (1901-1969) na composição da obra-prima da sua dramaturgia. Refiro-me à peça *Jacob e o anjo*, publicada integralmente, pela primeira vez, nas páginas da *Revista de Portugal* em 1937 (cf. Rebello, 1994a, p.201), e estreada em Paris, em 1952, no *Studio des Champs Elysées*.[1]

---

1 Jacques Charpin foi o encenador e também o primeiro ator de *Jacob e o anjo* no *Studio des Champs Elysées*. O texto foi traduzido "com evidente honestidade e sentido artístico por A. Raibaud" (Rodrigues, 1961a, p.34), e adaptado por J. B. Jeener. Além de Charpin no papel do Rei, compuseram o elenco Jean Marie Lambert (o Anjo), Françoise Adam (a Rainha) e o ator português Luís de Lima (o Poeta Oficial), entre outros (cf. ibidem, p.29-34). Em Portugal, a Companhia de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro tentou levar a peça aos palcos, mas os órgãos censores intervieram e fizeram malograr a tentativa. Desse modo, a estreia portuguesa de *Jacob e o anjo* só ocorreu dezesseis anos depois da francesa: em 1968, com encenação de Orlando Vitorino e interpretação de Augusto Figueiredo (o Rei), Carlos Duarte (o Anjo), Madalena Sotto (a Rainha) etc.

Sob os traços fictícios do protagonista da peça transparece, com efeito, a figura de Afonso VI envolvida em circunstâncias políticas que o dramaturgo transfigura em autêntico *espetáculo teatral* – e sublinho essa expressão porque, apesar de ter sido afastada dos palcos portugueses durante tanto tempo, *Jacob e o anjo* será talvez o exemplo mais cabal do teatro tal como o concebia José Régio nas páginas do ensaio intitulado "Vistas sobre o teatro", no qual apregoava um teatro que não se contenta "com ser simplesmente lido", um teatro que pretende "ser visto, ouvido, contactado por um público" (Régio, 1967, p.106). Nesse ensaio, é bom lembrar, o dramaturgo tratou de desenvolver e de esclarecer a sua concepção do teatro como espetáculo complexo – a mesma concepção que, aliás, já vinha exposta no posfácio que em 1940 ele escrevera para o seu *Primeiro volume de teatro*, que reunia as peças *Jacob e o anjo* e *Três máscaras*. Já ali, no princípio da sua criação dramatúrgica – a primeira peça composta pelo autor, a "fantasia dramática" *Três máscaras*, tivera a sua primeira publicação em 1934, nas páginas da *Presença* –, Régio "consciencializara o carácter espectacular" (ibidem, p.153), verdadeiramente teatral, das peças que compunha para o teatro. Desde logo percebeu que a complexidade do teatro vai além daquela que pode caracterizar "um romance, um poema, ou o próprio texto literário teatral – os quais são complexos pela riqueza de humanidade e densidade de intenção através da variedade de cenas, imagens, personagens, pormenores significativos etc.". Desde logo notou que o espetáculo teatral é complexo porque é "composto de meios expressionais muito diversos" (ibidem, p.139) – "música, dança, canto, mímica, indumentária, cenário, luz" (ibidem, p.151) – que, aliados ao texto literário, participam conjuntamente da construção do significado da obra dramática. Para ele, não bastava, pois, valorizar tão somente o texto e/ou a interpretação dos atores, mas também "todos os mais elementos do espectáculo" (ibidem, p.144).

Em *Jacob e o anjo*, com efeito, a cada um dos diversos elementos que constituem o espetáculo teatral fica resguardado um papel importante na expressão de um significado a que o texto dramático apenas confere existência virtual e que só se perfaz se a peça se realiza materialmente no palco. Não por acaso, os críticos mais argutos

têm considerado essa obra como a melhor da dramaturgia de José Régio: se Urbano Tavares Rodrigues (1961a, p.27), que assistiu à peça em Paris, em janeiro de 1953, afirmou que "'Jacob e o Anjo' é uma peça que nunca mais se esquece", João Gaspar Simões (1985b, p.77) a considerou a "obra-prima" de Régio e Luiz Francisco Rebello (1994a, p.201) qualificou-a não apenas como a grande obra do autor mas também como a obra-prima "do nosso teatro deste século". Maria Aliete Galhoz (1996b, p.39), que escreveu "Notas a Jacob e o Anjo" em 1968 – ano em que a peça teve a sua primeira representação em Portugal –, observou que o formalismo da peça

> [...] é espetacular, recorre a uma linguagem complexa de sinais vários, exige um corpo vivo e presente para ser efetivamente inteligível, as personagens são incarnadas, e utilizam, como hipótese a que têm direito, todos os recursos virtuais da comunicação e da expressão. A palavra, sem dúvida, mas igualmente o gesto, o silêncio, e até a carga tensional da vitalidade orgânica – física e psíquica.

O próprio José Régio, de resto, costumava dizer que o teatro era a parte mais original da sua obra e que precisamente dessa originalidade lhe advinham a incompreensão dos críticos e o desinteresse dos produtores de teatro (cf. Rebello, 1994a, p.202; cf. Lisboa, 2001, p.71). Poucos meses depois da sua morte (Régio morreu em 22/12/1969), Luiz Francisco Rebello prestou-lhe homenagem nas páginas do suplemento "Artes e letras" do *Diário de Notícias* de Lisboa, num artigo de "evocação do dramaturgo" em que lamentava a "(escandalosa) ausência quase total" do teatro de José Régio nos palcos portugueses (ibidem, p.202). Apenas *Benilde ou a virgem mãe* fora representada no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, antes mesmo da sua edição em livro no ano de 1947.[2] Se *Jacob e*

2 Nessa ocasião, a atriz Maria Barroso destacou-se como intérprete da protagonista da peça. Muito mais tarde, em 1975, o cineasta Manoel de Oliveira transformou *Benilde* em filme (o que depois também foi feito, aliás, com as peças *O meu caso* e *El-rei Sebastião*).

o anjo, escrita no princípio da década de 1930, foi proibida pela censura e só em 1968 subiu a um palco nacional, das demais peças da dramaturgia regiana fez-se, aqui e ali, uma ou outra representação "por grupos de amadores ou universitários" (ibidem, p.202): a tragicomédia *A salvação do mundo*, editada em 1954, foi levada à cena na Casa da Comarca de Arganil, em abril de 1956, pelo Grupo Cênico da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito (cf. Picchio, 1969, p.433-4), e só bem mais tarde, em novembro de 1971, chegou ao Teatro Municipal São Luís, em Lisboa, encenada por Costa Ferreira (cf. Galhoz, 1996a, p.149); o "episódio tragicômico em um acto", *Mário ou Eu próprio – O outro*, publicado em 1957 e representado em 1958 pelos Estudantes da Universidade de Coimbra (cf. ibidem, p.147), foi posteriormente (no mesmo ano da morte do dramaturgo) encenado por Norberto Barroca na Casa da Comédia, em Lisboa.[3] Não era, pois, sem razão que o autor se queixava de que só o que vem de fora "sempre merece aos portugueses um crédito, uma atenção e uma estima não conquistados pelo que surge cá dentro", e lastimava que, em Portugal, "encenadores mais ou menos aprendizes que tentaram realizar teatro *espectacular*" nunca tenham chegado a pensar "que *Jacob e o anjo* ou mesmo *Três máscaras* lhes pudessem oferecer quaisquer oportunidades" (Régio, 1967, p.154).

Falharam, pois, os encenadores e os produtores de teatro que, provavelmente, não se deram conta da vocação dramática que perpassa, aliás, toda a obra literária de José Régio – como acertadamente observou Luiz Francisco Rebello (1994a, p.202-3):

> [...] E no entanto, o drama é, sem dúvida, a expressão para que tende a obra de Régio, que é toda ela um diálogo incessante (e infindável) entre o que poderá definir-se esquematicamente por matéria e espírito, corpo e alma, ou, com mais propriedade, entre o que

---

3 Para o levantamento das encenações do teatro de José Régio, consultei também a base de dados do Centro de Estudos de Teatro (CETbase) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

> no homem é eterno (ou votado à eternidade) e o que é transitório (ou condenado a perecer), entre o que o atrai para Deus (se assim quisermos chamar ao absoluto, ao infinito, ao inapreensível) e o que o prende à terra (à sua condição temporal e humana). Daí o tom oratório, imprecativo, apostrofante, da sua mais característica poesia, que, lida, irresistivelmente evoca não só a voz do ator que a declama, como o interlocutor que lhe responda – e uma audiência que a escute. [...]
>
> Tal como na sua poesia, exprime-se no teatro de Régio uma tensão dialéctica entre "o Eu" e "o Outro" que no mesmo indivíduo coexistem, dividindo-o no seio da sua própria condição terrena, entre os limites que esta lhe impõe e a sua recusa em aceitá-los, a sua ânsia de transcendê-los.

Ora, é precisamente no diálogo incessante ou na tensão dialética entre o Eu e o Outro que reside a modernidade de José Régio. E creio bem que a sua convicção de que, em teatro, a palavra literária unicamente não basta e que o seu empenho em criar *teatro espetacular*, adotando para tanto uma linguagem propriamente cênica que abarca, além do texto literário, outros elementos indicadores de sentido – creio bem, enfim, que o forte apelo a vários recursos formais, que não são apenas verbais e que integram uma linguagem complexa e exemplarmente teatral, coincide, no teatro de José Régio, com o seu desejo de apontar para a Verdade tal e qual a concebem os artistas modernos: uma Verdade marcada pela *pluralidade* dos elementos que a determinam, multifacetada, imensa, plena de significados, dramaticamente tensa como o universo que a abriga. Ou, para citar o próprio Régio (1978a, p.xiii):

> [...] outra modalidade de teatro existiu, existe, existirá, em que a Palavra está longe de tudo dizer. Com ela se conjugam a música e a dança, os efeitos de luz e a pintura, a arquitectura cenográfica, a pura declamação e outros recursos não literários – na expressão de personalidades que a mera expressão literária parece não satisfazer.

Daqui podemos avançar mais um pouco no entendimento da concepção regiana de teatro: à variedade dos recursos que constituem a linguagem cênica corresponde a complexidade da *personalidade* que, segundo o escritor presencista, a obra dramática deve expressar. E assim chegamos ao cerne do pensamento crítico de José Régio: o seu psicologismo ou a sua adesão ao que ele chama de "literatura viva" – baseada na originalidade e na sinceridade do autor que a compõe. Com efeito, o autor, o sujeito, o indivíduo *original* e *sincero* na expressão da sua (também multifacetada) personalidade é o que mais interessa a Régio em toda a sua extensa obra de ficcionista e de teórico e crítico da literatura e das artes. Nos diversos artigos de doutrina que publicou na revista *Presença*, o escritor sistematicamente se ocupou em definir a arte como "recriação individual do mundo" (Régio, 1977b, p.47), como "expressão, sugestão ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada" (ibidem, p.101). Ser modernista, para ele, é "ter a intuição de novas riquezas do homem, eternamente existentes nele, mas capazes de novidade por não terem sido descobertas até ao momento de o serem" (ibidem, p.96). Mas intuir o desconhecido e ser capaz de o expressar em forma artística será sempre "uma questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade)" (ibidem, p.98). No célebre ensaio sobre "Literatura livresca e literatura viva", quando faz o elogio do século XX, Régio aplaude não "a fanfarra dos *ismos*" (ibidem, p.61) – futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo que, segundo ele, "nascem num dia, morrem num mês" (ibidem, p.62) –, mas os nomes de personalidades que ultrapassaram a "revoada de quantas escolas pretenderam *descobrir* a Arte" (ibidem, p.62): Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Picasso, Marinetti, Grosz, Reverdy, Vlaminck, Van Gogh, Rouault, Chagall, Claudel, Marcel Proust, André Gide, Pirandello, Bernard Shaw, Charles Chaplin, Josefina Baker (um nome feminino!) e...

> [...] Freud, que revolucionou a psicologia, a psiquiatria, a crítica (depois de Bergson ter revolucionado a filosofia); que nos denun-

> ciou (ó Rimbaud!), estudou, e explora este mar de vida obscura, este abismo que nós trazemos dentro de nós, esta estância dos Fados – o subconsciente! (ibidem, p.63)

Atento às descobertas do seu tempo, José Régio elegeu como nó axial da sua obra o indivíduo moderno e a crise de identidade que o assaltou desde que o romantismo se pôs a figurá-lo como um ser psiquicamente dissociado, dividido entre a sua própria natureza e as máscaras socioculturais que a vida civilizada lhe impunha. Com a aceleração do processo civilizacional, a experiência da dissociação psíquica agudizou-se: simbolistas e modernistas (contemporâneos de Freud) estilhaçaram em mil fragmentos o retrato dos seus heróis/protagonistas. É dessa urgência de *desdobramento* que nascem as personagens regianas.

Voltemos então ao "mistério" de *Jacob e o anjo*. É fácil interpretar a peça como fruto do pensamento religioso de Régio. Trata-se, evidentemente, do processo de queda (material) e ascensão (espiritual) de um protagonista, o Rei, que um Anjo – um "enviado de Cima" (Régio, 1964, p.111) – tinha, desde remotas eras, marcado indelevelmente com a "dedada de fogo do Espírito" (ibidem, p.103) – como se o Rei reencarnasse aqui a personagem bíblica de Jacob, que a peça evoca já no seu título e na sua epígrafe inicial: "Ficou só; e eis que um varão lutava com ele até pela manhã. (*Génesis*, cap. 32, v.24)". O Rei atualiza, assim, um dos arquétipos da provação divina: ele é o Homem que, tendo-se defrontado e lutado com um enviado de Deus, ficou para sempre marcado – física e espiritualmente. Com efeito, o protagonista esforça-se por esconder dos seus súditos um defeito físico – ele é coxo – que lhe teria ficado como sequela da luta imemorial travada com o Anjo. E não se espante o leitor/espectador: trata-se mesmo de um "mistério", isto é, de um dogma religioso que a razão humana não pode de todo compreender. "Em parte alguma o processo ascensional para a Graça é tão dramático como em *Jacob e o Anjo*", disse algures o crítico Óscar Lopes (apud Rebello, 1994a, p.203). Intensamente dramático, sem dúvida. Porque o Rei sente repulsa e, ao mesmo tempo, uma irresistível atração pelo Anjo

que o persegue. O Rei resiste, luta, debate-se em vão; o Anjo não abre mão de revelar ao monarca a mensagem divina: "– vem buscar a derrota e a morte da tua humanidade perecível, o triunfo sobre as tuas miseráveis riquezas humanas, a glória do Reino de Deus contra os teus reinos com limites... Ámen" (Régio, 1964, p.103).

Mas seja qual for a perspectiva de leitura e interpretação que adotemos – o fundo religioso da peça é óbvio demais –, a dramaticidade permanece intensa, porque é intrínseca à obra, independentemente das várias leituras que dela podemos fazer. Menos recorrente e talvez mais interessante que a leitura religiosa será a de uma perspectiva que ilumine alguns índices de modernidade na peça de Régio. Chama atenção, por exemplo, uma provável influência das inovações visuais do cubismo na construção de um cenário em que predominam as formas geométricas. O "quarto de dormir do Rei", descrito logo no princípio do prólogo, é "circular" e tem apenas, do lado esquerdo, uma janela suficientemente alta para que "um homem alto caiba de pé sobre o [seu] peitoril" e, do lado direito, uma porta cuja altura "deve estar em boa relação com a da janela" – além, é claro, do leito do Rei, um leito bem largo para "permitir que dois homens lutem em cima dele com plena liberdade de movimentos". Assim, altura e largura são cuidadosamente recomendadas pelo dramaturgo para que toda a cena inicial da peça dê "uma impressão de grandeza desproporcionada ao tamanho normal das figuras humanas" (ibidem, p.13). À arte do cenógrafo, que deve decididamente participar da construção do sentido da peça no palco, acrescentam-se a do iluminador, que deve iluminar o leito real com "uma larga barra de luz branca azulada" (ibidem, p.13) semelhante à luz do luar, e a do figurinista, que deve vestir o Anjo "dos pés à cabeça" com "uma espécie de malha que lhe modela todo o corpo" e com "umas asas que são meio asas meio barbatanas" e que "lhe ligam os pulsos aos flancos", além de o caracterizar de maneira que em todo o prólogo "mal se lhe distinga" o rosto (ibidem, p.14) – aliás, a vestimenta do Anjo (personagem que depois do prólogo se transfigura em Bobo da Corte) sugere a de figuras circenses como os saltimbancos que tantos artistas modernos se esmeraram

em representar (lembrem-se, por exemplo, dos quadros de Picasso e, em Portugal, os de Almada-Negreiros).[4]

As mesmas formas geométricas avantajadas tornam a aparecer nos cenários do segundo e do terceiro atos.[5] No segundo ato, a cena representa "um quarto interior nos aposentos particulares da Rainha", onde há, "de obrigatório", "uma porta à direita e outra à esquerda, um imenso divã quase a meio da cena, um grande espelho na parede ao fundo". O próprio dramaturgo ressalta que "Como no cenário do primeiro acto, um certo esquematismo contribuirá para a requerida impressão de inespacial e intemporal" (ibidem, p.59). E no terceiro ato, repete-se o mesmo esquema de formas geométricas que poderiam simplesmente sobrepor-se às dos cenários precedentes: "É num quarto do palácio que serve ao Rei de prisão perpétua. À direita, uma grande porta dá para o quarto de dormir. À esquerda, uma porta igual dá para outros aposentos. Na parede do fundo, nua, há uma larga janela com os taipais fechados". "O chão é coberto por um tapete" em que o Rei está "estirado [...] sobre o ventre, com os cotovelos fincados e o queixo nas mãos" (ibidem, p.121).

Esse esquematismo cenográfico decorre de um procedimento formal que tende a revestir (ou mascarar) uma mesma estrutura com *aparências* distintas. Daí provém, aliás, o tema central da peça: o tema do duplo, a dialética do Eu e do Outro que se confrontam

4 No seu estudo sobre a ficção de Raul Brandão, Vítor Viçoso lembra "a apetência e o fascínio" do autor de *História d'um palhaço* pela figura circense, que constitui, segundo o professor da Universidade de Lisboa, "um *alterego* recorrente do escritor oitocentista e mesmo novecentista". Jean Starobinsky (apud Viçoso, 1999, p.116, tradução nossa) já notara, aliás, que "Desde o Romantismo [...] o bufão, o saltimbanco e o palhaço têm sido as imagens hiperbólicas e voluntariamente *deformantes* que os artistas são levados a oferecer de si mesmos e da condição da arte. Trata-se de um autorretrato travestido cujo uso não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. [...] O jogo irônico tem o valor de uma interpretação de si por si mesmo: é uma epifania derrisória da arte e do artista. A crítica da honorabilidade burguesa aí deriva de uma autocrítica dirigida contra a vocação estética em si mesma".

5 O cenário do primeiro ato é o mesmo do prólogo, ao qual se acrescentam duas largas cadeiras, uma de cada lado do leito real, e roupa amontoada no chão. O do epílogo é o mesmo do terceiro ato.

no mesmo homem. Com efeito, o Anjo/Bobo é o reverso do Rei, é o contrapeso espiritual ao desmedido poder político-temporal de que o monarca se gaba quando, sem nenhuma compaixão, condena à morte os seus guardas e o próprio Bobo:

> **Bobo** – [...] Senhor, tu a mim não me podes matar.
> **Rei** – Ah! faltavas tu?
> **Bobo** – Não me podes matar!
> **Rei** – Também tu tens medo da morte, como os outros? Um Anjo com medo da morte!
> **Bobo** – Não é por mim. É por ti.
> **Rei** – Por mim?! Não te preocupes.
> **Bobo** – Por ti. Seria um suicídio. O único suicídio que há.
> **Rei** – Continuas com as tuas histórias obscuras? Mas tens razão! Sim, não te matarei...
> **Bobo** – Bem sei. Matarias a tua própria alma, que é imortal. (ibidem, p.56-7)

Rei e Bobo são, pois, duas faces de uma mesma realidade psíquica, duas máscaras que expressam a crise de identidade do sujeito – além de expressarem, obviamente, a dualidade matéria/espírito atinente ao pensamento dualista-cristão de José Régio. Não por acaso, o Bobo sistematicamente interpela o Rei com apóstrofes nominativas que projetam traços grotescos de *clown* na figura do monarca: "rei de baralho de cartas" (ibidem, p.19, 23, 31, 44), "rei da bola da Terra" (ibidem, p.43, 159), "rei Xéxé" (ibidem, p.110), "leão moribundo" (ibidem, p.122), "rei dos cegos" (ibidem, p.136, 165, 174, 175, 179, 183, 187).

De resto, o tema do homem duplo (ou do *homem múltiplo*, que Régio já lera e relera na poesia de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, para citar apenas dois nomes expressivos do Modernismo português) perpassa toda a dramaturgia regiana.

> [...] o Rei de *Jacob e o Anjo* e o de *A Salvação do Mundo*, Benilde e D. Sebastião, são os protagonistas e ao mesmo tempo os seus próprios

antagonistas: porque o Anjo é a outra face de Jacob, assim como Simão Gomes, o "Sapateiro Santo", é o reverso do Rei Encoberto, e Jerônimo o complemento de Pedro I de Traslândia (Rebello, 1994a, p.203)

Assim, o "mistério" de *Jacob e o Anjo* apresenta-se realmente como um "auto da alma", como quer Maria Aliete Galhoz (1996b, p.40) – mas como um auto que equaciona tensão religiosa e inquirição psicológica (bem à maneira de José Régio, diga-se de passagem). A luta entre o Rei e o Anjo representa a luta que o indivíduo trava consigo na solidão da sua alma plena de forças contraditórias. O Anjo deseja a queda completa do Rei para que este possa, consciente da sua pequenez, restaurar a sua humanidade e resistir à influência degradante de mecanismos sociais que desumanizam os homens e que os transformam em "bonecos de corda" (Régio, 1964, p.17), em "estátuas" (ibidem, p.21), em "soldadinhos de corda" (ibidem, p.44). Em última análise, o elemento verdadeiramente nocivo ao protagonista não é o Anjo, que trabalha pela salvação da sua alma, mas sim o conjunto de forças sociais (a Rainha, o Duque, o Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo, o Generalíssimo) que conjuram a sua queda sem lhe deixar qualquer perspectiva de salvação.

A temática da peça não é, portanto, alheia à do teatro expressionista, que aposta no confronto entre o Homem Novo – aquele que vai tomando consciência "de que a sociedade em que vive aliena, destrói os valores humanos e transforma os indivíduos em bonecos mecânicos, sem alma" (Santos, 1998, p.54) – e os homens da massa (os que sucumbiram à massificação social). Já em 1968, Maria Aliete Galhoz (1996b, p.43) notara que *Jacob e o anjo* repõe "violentamente o problema da pessoa, adulterada pela pressão e condicionamento de estruturas de molde, contenção e artifício". Para a estudiosa portuguesa, "o Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo, o Generalíssimo são como protótipos de si mesmos, isto é, representam-se pela função que ocupam, e aparecem privados de qualquer outra referência, não têm sentido fora dos sinais do cargo que encheu o vazio de suas pessoas" (ibidem, p.43), ao passo que

"os três guardas têm a mecanização e os tiques da sua profissão, são *marionettes* sem vida mais que a comandada e a minimamente indispensável" (ibidem, p.44). O mesmo poderia ser dito do Poeta Oficial, que não consegue mais que imitar "as declamadoras célebres de qualquer época ou país" (Régio, 1964, p.140).

E quanto à Rainha? Como fica ela nesse reino de bonifrates a que o Anjo é enviado para, disfarçado de Bobo, salvar a alma do Rei? A personalidade da rainha, também complexa, quase a liberta da vida factícia que anima os seus súditos. Ela é engenhosa e tenta conquistar o Bobo (como o Duque-Regente, aliás, também o tenta no fim do terceiro ato), mas o faz com um apelo que, sendo puramente sensual, carnal, não penetra na esfera do Espírito a que, como Anjo, o truão pertence. Considerada como mera "costela" do Rei (ibidem, p.37), como "filha de Eva", "serpente" (ibidem, p.97), um obstáculo, enfim, no caminho da salvação espiritual (ou no processo de *individuação*, como diriam os psicanalistas) a que o protagonista é induzido, a Rainha não conseguirá, pois, escapar da mecanização sugerida pela repetição obsessiva (quase maquinal) dos gestos que evocam bem o protótipo de mulher fatal que ela efetivamente representa:

> *A Rainha fica só. Suspira de tédio e alívio. Vai ver-se ao espelho. Compõe o vestido. Vem arranjar as almofadas. Senta-se à borda do divã. Toma um ar imponente, frio, grave. Súbito, larga um dos seus risos agudos e cacarejados, desmancha-se toda. Levanta-se, vai novamente ver-se ao espelho. Prepara diante do espelho o mesmo ar imponente, frio, grave. Volta-se e avança com tal ar, como se viesse fazendo um equilíbrio difícil. Pousa outra vez à borda do divã. Sem se desconcertar, espalha a cauda do vestido à roda de si.* (ibidem, p.68)

A oposição *artificial/natural* agrega-se, assim, à oposição *matéria/espírito* para salientar o tema do duplo nessa peça em que os opostos se atraem, se tocam e se confundem. No fim, vida e morte também se misturam: o Rei e o Bobo vão partir, depois da morte física, para a fruição da Glória numa vida espiritual; e os que ficam,

os vivos, permanecem *desvitalizados* como "bonecos de corda", "estátuas", "soldadinhos de corda".

Para fortalecer ainda o princípio estrutural do duplo, concorrem também outros dois elementos que constituem, talvez, os mais importantes recursos cênicos postos pelo dramaturgo a serviço do espetáculo de *Jacob e o anjo*: a música e a dança. A música, feita do frenesi de "tambores e pratos" (ibidem, p.14) cujo ritmo antecede um triunfal hino religioso no prólogo, suaviza-se em som de "flauta" (ibidem, p.102) no segundo ato e em compassos de "coro religioso" (ibidem, p.170) no final do terceiro ato para, no epílogo, voltar a ecoar com "intensidade" e "violência" até ao momento em que "a nota mais aguda" do coro religioso vibra "como o grito uníssono de muitas bocas" (ibidem, p.187) a anunciar a morte física do Rei. E no "bailado simultaneamente hierático, feroz e grotesco" (ibidem, p.14-5) que, em todo o prólogo, simboliza a luta de Jacob e o Anjo, "os movimentos e atitudes do Rei são simples, pesados, espessos, *gauches*" para sugerir uma ferocidade "aliada ao grotesco e à impotência" (ibidem, p.15), "ao passo que os do Anjo se multiplicam executados com toda a naturalidade", de maneira a sugerir também uma ferocidade que nele, contudo, se alia "à ironia e à sublimidade" (ibidem, p.15).

Já temos, pois, uma série interminável de pares antitéticos: de *matéria/espírito* derivam *corpo/alma*, *demônio/anjo* (cf. ibidem, p.88), *inferno/céu*, *grotesco/sublime*, *pesado/leve*, *artificial/natural* etc. São dualidades que formalmente manifestam a infiltração do tema do duplo em toda a estrutura de *Jacob e o anjo* – já não só na estrutura lexical, mas também no conjunto dos vários recursos formais (não apenas literários) que o dramaturgo indica para que se obtenha, na realização cênica, o efeito espetacular que a peça requer. São dualidades, enfim, que em José Régio expressam a moderna ânsia de desdobramento – expressam a descoberta que, para o dramaturgo, resulta naturalmente das "tentativas da Arte moderna": a "de que há sempre mais mundos dentro ou fora deste mundo, e de que o homem é sempre mais rico, pode ser sempre mais rico... do que supunha" (Régio, 1977b, p.98-9). E aqui já não falaríamos

só de *Jacob e o anjo*, mas de toda a obra regiana (dramática, poética, narrativa).

Falemos ainda um pouco mais, todavia, do teatro de José Régio e da ânsia de desdobramento que o caracteriza temática e formalmente.

Em *Mário ou Eu próprio – o Outro* (1957) temos, em cena, duas personagens: Mário, o poeta-protagonista, e o Outro, que é o seu antagonista. O primeiro compõe para si próprio um epitáfio e quer matar-se porque não aceita as limitações físicas que a existência humana lhe impõe: acha-se gordo e pesado quando a sua alma necessita de leveza e de liberdade para elevar-se novamente às alturas de onde teria caído; rebela-se, berra, quer "espojar-se" (Régio, 1957, p.102); é mesmo um avatar do anjo caído (figura luciferina, portanto). O Outro, que aparece no palco como se fosse a sombra de Mário, é-lhe em tudo oposto: "elegantíssimo", veste casaca e "traz uma camélia branca na lapela", fala sempre com serenidade e movimenta-se com a leveza de um "fantasma" (ibidem, p.94); é o reverso de Mário, o seu *alterego*, a imagem especular, invertida, de si mesmo:

> **Mário** – [...] Regozijai-vos, deuses implacáveis! Eis cumpridos os vossos obscuros desígnios. Criastes-me gordo e feio, mas grande e belo; todo por acabar mas acabado, – perfeito mas só por agrilhoado a um espelho onde nunca uma face pudesse unir-se à outra. Do vosso Oiro só me destes indícios, deuses avaros! Da vossa Unidade só dispersão, deuses ciumentos! Que insondável pecado expiastes em mim? Que sofrimento, que falha descarregastes sobre a minha existência? Em mim vos vingastes de vós próprios, deuses tenebrosos! Sabíeis que os vossos mistérios não podiam caber na vida a que me condenastes! Queríeis que o reconhecesse eu próprio, eu que nem sei se existo?! (ibidem, p.109)

Nessa fala da personagem Mário, a síntese temática da obra poética de Sá-Carneiro – que implica o problema da perda da unidade em *Indícios de oiro* e *Dispersão* – fica vinculada a um mito muito explorado pelo romantismo, a saber, o do herói precito, que

tanto pode ser Lúcifer quanto Prometeu – ou, em última análise, o Poeta, que rouba o fogo aos deuses para o dar aos homens na forma de *indícios de oiro*, isto é, como poesia.

De resto, ao longo de toda a peça, o diálogo entre Mário e o Outro é dramaticamente conflituoso, tenso até que tudo se apazigue no final, quando o Outro, como num ritual, oferece a Mário o cálice da salvação, a bebida mágica que lhe traz a morte desejada. Só assim cessa a dispersão, só assim se resgata a unidade perdida. E o espetáculo termina quando, após o último suspiro do poeta, o palco é invadido por palhaços e acrobatas de circo, que entram em cena fazendo grande estardalhaço e põem o corpo morto de Mário sobre um burro ajaezado, esboçando assim um "préstito funambulesco" (ibidem, p.114) que realiza, afinal, o poema "Fim" de Mário de Sá-Carneiro, mais de uma vez declamado, em cena, pelo Mário de José Régio:

> Quando eu morrer batam em latas,
> Rompam aos berros e aos pinotes –
> Façam estalar no ar chicotes,
> Chamem palhaços e acrobatas!
>
> Que o meu caixão vá sobre um burro
> Ajaezado à andaluza...
> A um morto nada se recusa,
> E eu quero por força ir de burro! (ibidem, p.106)

É clara, no final apoteótico da peça, a alusão à morte real de Mário de Sá-Carneiro por envenenamento. É evidente, pois, que a biografia de Sá-Carneiro também está na teia de relações intertextuais que o dramaturgo entretece ao revisitar o autor de *Dispersão*. Mas atrás da biografia do poeta e dos poemas que o texto dramático de Régio explicitamente cita – os poemas "7" e "O Lord", de *Indícios de oiro*, e "Aqueloutro" e "Fim", inclusos em *Últimos poemas* – está, afinal, o texto que constitui a fonte primária de José Régio e que se insinua no título mesmo dessa sua tragicomédia: o poema em prosa "Eu Próprio – O Outro", composto em novembro

de 1913 e incluído por Sá-Carneiro no seu livro de contos, *Céu em fogo*. Relembremos.

O texto original de Sá-Carneiro apresenta-se como um poema em prosa narrativa, escrito em forma confessional de diário íntimo. O poeta-narrador é um moderno *flâneur*, um viajante que passeia por grandes cidades europeias – Lisboa, Roma, Paris, de novo Lisboa e, finalmente, S. Petersburgo –, esboçando uma trajetória que se descreve entre 12 de outubro de 1907 e 13 de janeiro de 1910. Essa curiosa personagem urbana, da qual podemos encontrar um antecessor nos poemas de Cesário Verde e um meio-irmão no *Livro do desassossego* de Bernardo Soares, não narra nem descreve nada senão a sua própria aventura em busca da identidade perdida. Esmera-se, sobretudo, em traçar o seu autorretrato à base de metáforas e contrastes:

> *Lisboa, 1907 – Outubro, 12.*
> Sou um punhal d'ouro cuja lâmina embotou.
> A minha alma é esguia – vibra de se elançar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minh'alma presa num saguão.
> Não sou covarde perante o medo. Apenas sou covarde em face de mim próprio. Ai!, se eu fosse belo...
> [...]
>
> *Novembro, 1.*
> As janelas abertas continuam cerradas...
>
> *Novembro, 13.*
> [...]
> Só me é permitido ser feliz, não o sendo.
>
> *Dezembro, 2.*
> [...]
> Que náusea! Que náusea! *Não se ter ao menos o gênio de se querer ter génio!...*
> [...]

> *Paris, 1908 – Outubro, 12..*
>
> Ruínas cinzentas de estátuas douradas; esfinges roxas, cegas; tronos sem degraus – e a grande escadaria de mármore atapetada de serapilheiras!...
>
> Mas para que me hei-de olhar assim, para quê?... Esta ânsia de me descer é que me entardece. E contudo sinto-me tão orgulhoso ao varar-me...
>
> Ah! Se eu fosse quem sou... Que triunfo!...
>
> *Outubro, 13.*
>
> Afinal, é só isto: *sobejo-me*. (Sá-Carneiro, 1995b, p.503-4)

Esse narcísico *sobejar-se*, esse não caber em si, resultará numa crucial (des)personificação: em Paris, aos 5 de janeiro de 1909, o poeta-narrador encontra, num café, um homem misterioso que, sendo em tudo o reverso de si mesmo, o fascina e o subjuga a ponto de se transformarem, ambos, num só ser: *ego* e *alterego*, forças antagônicas mas complementares entre si:

> *Paris, 1909 – Janeiro, 5.*
>
> Hoje encontrei-*o* pela primeira vez.
>
> Foi no Café. De súbito, vi-*o* na minha frente...
>
> [...]
>
> Como é belo!
>
> E o ar de triunfo que ilumina o seu rosto esguio, macerado?... Tombam-lhe os cabelos longos aos anéis. É ruivamente loiro. Tive vontade de o morder na boca...
>
> Aquele, sim, aquele é que me saberia ser.
>
> *Janeiro, 10.*
>
> Agora todas as noites nos encontramos. Largas horas passamos juntos. Não sei quem é nem donde veio.
>
> Compreendemo-nos mal. Nunca estamos de acordo. Instante a instante ele me vexa, me sacode. Enfim, *me coloca no meu lugar*.
>
> Não pensa em coisa alguma como eu penso.
>
> [...]

> *Fevereiro, 27.*
>
> Pela primeira vez, desde que o conheço estive uma semana sem o ver. Só então pude medir bem o que me liga a ele.
>
> Não é afeto, embora chegue a ter desejos de o beijar. É ódio, Um ódio infinito. Mas um ódio doirado. Por isso o procuro. E vivo em face dele. Porque é verdade: agora, só *vivo* em face dele.
>
> [...]
>
> *Lisboa, 1909 – Setembro, 28.*
>
> [...] Deixamos de ser nós-dois. Somos um só. (ibidem, p.505-6, 511)

E, finalmente, a aventura acaba – ou fica inacabada – com o seguinte registro:

> *S. Petersburgo, 1910 – Janeiro, 13.*
>
> Enfim – o triunfo!
>
> Decidi-me!
>
> Matá-*lo*-ei esta noite... quando *Ele* dormir... (ibidem, p.512)

Ora, a linhagem à qual se filia essa narrativa de Mário de Sá-Carneiro é precisamente a mesma que inspira a dialética do Eu e do Outro em toda a obra literária de José Régio – não apenas na sua poesia e na sua prosa, nem só na peça *Mário ou Eu próprio – o Outro*, mas também nas demais peças que perfazem a sua obra dramática, com destaque para *Três máscaras* (1934), *Jacob e o anjo* (1940), *El-rei Sebastião* (1948) e *A salvação do mundo* (1954). Refiro-me, evidentemente, à linhagem *romântica* em cuja origem podemos situar o "William Wilson" de Edgar Allan Poe – a par do Fausto de Goethe e de várias personagens de Hoffmann, entre outros autores –, do qual derivariam, no século XIX, o Dr. Jekyll de Stevenson e o Dorian Gray de Oscar Wilde.

É essa duplicidade elementar, na sua formulação cristã, feita de corpo e de alma, de espírito e de matéria, de Bem e de Mal, de sublime e de grotesco que José Régio terá visto refletida na obra de

Sá-Carneiro – e provavelmente mais neste do que em Pessoa ou em Almada-Negreiros. E a forma dramática escolhida pelo dramaturgo para expressar o drama do homem-duplo – o drama de Sá-Carneiro, enfim – foi-lhe provavelmente sugerida por uma teoria que também é romântica: a teoria do drama de Victor Hugo, exposta em 1927 no célebre prefácio a *Cromwell*.

Com efeito, é "tragicômico" o episódio teatral que Régio quis dedicar à memória de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que a forma ambivalente – dramática por excelência, no sentido da teoria de Hugo –, mesclando o sublime ao grotesco e o trágico ao cômico, parece a mais capaz de expressar eficientemente o conteúdo selecionado pelo dramaturgo: o de uma identidade em crise, desdobrada, cindida, *duplicada*. A forma adequa-se, pois, ao conteúdo, estendendo os seus atributos a todos os componentes cênicos, próprios do espetáculo teatral, previstos no texto dramático de José Régio. Assim, no que toca à caracterização dos atores, o texto indica que um – Mário – deve ser gordo e pesado, deve gargalhar e falar aos berros, enquanto o outro é elegante, leve e sempre sereno; ao "acompanhamento musical em surdina" (Régio, 1957, p.113), que os espectadores devem ouvir enquanto Mário bebe o líquido vermelho que o Outro lhe oferece, contrapõe-se a música estrondosa, de circo, dos palhaços que invadem a cena, imediatamente após a morte do protagonista, tocando trombetas e pratos; o cenário penumbroso de uma água-furtada com um único postigo aberto para o telhado, por onde entra a luz do luar que ilumina a cena até ao momento da morte de Mário, transforma-se subitamente num picadeiro circense violentamente iluminado; a solenidade trágica que caracteriza o momento ritualístico da morte de Mário contrasta com a "sarabanda" farsesca e popular que os artistas de circo fazem "em redor do vulto de Mário caído no chão" (ibidem, p.114).

De resto, à dialética da peça adere também, no final da ação, a contraposição de *vida* e *morte*. Atento ao vigoroso esteticismo que perpassa toda a produção literária de Sá-Carneiro, Régio, ao inserir oportunamente o cadáver de Mário no préstito funambulesco dos artistas de circo, sugere que o poeta morto permanece em cena –

como se fosse imortal! – por força do encanto da Arte a que se entregou inteiro – uma Arte que o circo representa aqui na sua grande variedade de elementos constituintes e que para Sá-Carneiro significava um mundo alternativo (muito melhor que o mundo real no qual ele não quis viver), um *outro* mundo no qual ele próprio desejou projetar-se ao lado de (e fundindo-se com) "palhaços e acrobatas" (como no poema "Fim") e outras figuras mascaradas como o "bobo presunçoso", o "mago sem condão", o "Esfinge Gorda" do poema "Aqueloutro". A morte, assim, transmuda-se em vida: o poeta fica, permanece em cena como *persona* dramática – como mito ou como obra. Cumpre-se, pois, no palco de José Régio, não apenas o epitáfio que Sá-Carneiro inscreveu no poema "Fim", mas também o destino pressentido, à maneira dos esteticistas, no poema "O Lord" – que o dramaturgo, aliás, também transcreve no seu texto dramático:

> (– Por isso a sensação em mim fincada há tanto
> Dum grande patrimônio algures haver perdido;
> Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido –
> E a Cor na minha Obra o que restou do encanto...). (Sá-Carneiro, 1995b, p.113)

E não é preciso ir mais longe para concluir, assim, que a modernidade do teatro de Régio, em que pesem as suas afinidades com o Expressionismo e com outras tendências das vanguardas, parece pender mais para o século XIX do que para o XX. Nomeadamente, as suas derivações românticas, em conteúdo e em forma, distinguem-no, por exemplo, de um teatro moderno como o de Almada-Negreiros ou, para falar em outro autor da sua própria geração, o de Branquinho da Fonseca, que como Almada-Negreiros (e como o Alfredo Cortez de *Gladiadores*) conferiu à dialética do Eu e do Outro uma forma verdadeiramente moderna, de ruptura com os diálogos convencionais do teatro de então. E é preciso dizê-lo, naturalmente, ainda que *Jacob e o Anjo* possa ser em Portugal, como o avaliou Luiz Francisco Rebello (1994a, p.201), uma obra-prima "do nosso teatro deste século [o XX]".

À GUISA DE CONCLUSÃO

A observação que fecha o capítulo anterior, segundo a qual a modernidade do teatro de José Régio parece pender mais para o século XIX do que para o XX, pode suscitar dúvidas quanto à real envergadura da modernidade de todo o teatro português aqui analisado. Se no cerne do campo semântico de toda essa produção teatral está, como vimos, a dialética do Eu e do Outro ou a ressurgência do sujeito dissociado – temática que se expressa em formas apenas timidamente condizentes com as da vanguarda teatral europeia (excetuando-se somente a produção, mais arrojada, de Almada-Negreiros e de Branquinho da Fonseca, além de uma parte quantitativamente pequena do teatro de Alfredo Cortez) –, então não deveria esse teatro acomodar-se mesmo mais adequadamente, sob a égide do Romantismo, no âmbito da já anacrônica modernidade oitocentista? Noutros termos, serão efetivamente modernas as peças de teatro que aqui abordamos? Ou estarão ainda na esteira do velho Romantismo com a sua obsessão pelo indivíduo isolado e autocentrado? A questão merece cuidadosa ponderação, porque as aparências podem ser, muitas vezes, enganosas. Vejamos.

É sabido que o culto da subjetividade entre os românticos não é exatamente o mesmo que se pode detectar, no final do século XIX, entre os simbolistas. Já Edmund Wilson esclarecia decididamente essa distinção em *O castelo de Axel* (1985, p.187):

> [...] enquanto era característico dos românticos procurar a experiência – no amor, nas viagens, na política – por ela mesma, pôr à prova as possibilidades de vida, os simbolistas, embora detestem igualmente as fórmulas, embora rejeitem igualmente as convenções, levam a cabo sua experimentação no campo da Literatura tão somente; e embora sejam também, essencialmente, exploradores, exploram apenas as possibilidades do pensamento e da imaginação. E ao passo que o romântico, no seu individualismo, revoltava-se usualmente contra, ou desafiava, a sociedade da qual se sentia inimigo, o simbolista desliga-se da sociedade e se adestra na indiferença a ela: cultivará sua sensibilidade pessoal e única a um ponto que ultrapassa o dos românticos, mas não afirmará sua vontade pessoal – terminará por deslocar inteiramente o campo da Literatura do mundo objetivo para o subjetivo, da experiência partilhada com a sociedade à experiência desfrutada na solidão.
>
> Os heróis dos simbolistas prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos. [...]

O paradigma de Axel, portanto, não coincide exatamente com o dos heróis românticos, que ainda se compraziam na luta, no empenhamento social. A introversão de Axel, como modelo de conduta, é mais radical e conduz o sujeito ao fundo do subconsciente, à descoberta de si mesmo através dos seus duplos. É o paradigma que se vê exemplarmente nas peças de teatro de feição mais assumidamente simbolista como as de Eugénio de Castro, D. João da Câmara, António Patrício e Fernando Pessoa, cujos protagonistas se evadem da realidade para mergulhar no universo onírico com uma determinação mais ou menos apaziguada – visivelmente apaziguada em *Meia-noite*, de D. João da Câmara, penitente e automutiladora em *D. João e a máscara*, de António Patrício, um tanto perturbadora em *Belkis*, de Eugénio de Castro, e também em *O marinheiro* de Fernando Pessoa. Estes são protagonistas que tendem a encastelar-se em si mesmos, desprendendo-se progressiva e decididamente de quaisquer vínculos com a realidade externa.

Quanto à forma, essas peças inspiradas pelo paradigma de Axel são realmente inovadoras, sobretudo no modo como potencializam a música, como vimos em *O marinheiro* e em *Meia-noite*, em *Belkiss* (que gerou uma ópera, de autoria de Rui Coelho, em 1928) e em *D. João e a máscara* (cujo erotismo contido, na sua expressão mais poético-musical, que se dá nos diálogos do protagonista com a Morte, poderia talvez oferecer-se como contraponto ao *Don Giovanni* de Mozart). São peças que vão além, portanto, das inovações preconizadas pelo teatro romântico.

De resto, é preciso não esquecer que, quer nas peças de feição simbolista, quer nas que se aproximam mais da dramaturgia expressionista na sua primeira fase, a principal inovação do teatro aqui analisado consistiu em propor aquilo mesmo que também propunham, em geral, os dramaturgos do expressionismo: "revigorar o individualismo romântico com a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico" (Lima, 2002, p.191). Eis, pois, a distinção fundamental: ao contrário das românticas, as peças de que aqui tratamos deslocam drasticamente a ação dramática do exterior para o interior, da esfera social para a esfera psíquica. Agora, com efeito, "o sentimento da realidade deve prevalecer sobre a observação da realidade" (ibidem, p.191).

E na produção mais afinada com as tendências expressionistas – aqui se incluem, do nosso *corpus, Deseja-se mulher* de Almada-Negreiros, as cinco peças de Raul Brandão, todas as de Branquinho da Fonseca e as de José Régio –, a verticalidade abissal da exploração do inconsciente rompe as fronteiras do *ego* e transforma os protagonistas em arquétipos do homem moderno – o homem cuja luta é aquela "travada pela consciência individual para desvencilhar-se das restrições impostas pela civilização à vontade e às pulsões" (ibidem, p.192).[1]

1 Era mais que razoável, pois, que nos servíssemos também da teoria psicanalítica para abordar o moderno teatro português. Segundo Maria Inês França

Aqui já mudamos de paradigma, é claro: trata-se agora das peças que, expondo embora os seus protagonistas como encarnação do grotesco de *O grito*, de Edvard Munch, parecem apostar na "transformação da subjetividade [...] como [...] potência regeneradora sobre a coletividade" (ibidem, p.204). Retomam-se as ligações do sujeito com a esfera social, mas sob uma ótica bem distinta daquela que caracterizava, no século XIX, o Romantismo ou o Naturalismo. O protagonista desse teatro é o homem mecanizado, o homem que, afrontado pela civilização e pelos valores do capitalismo industrial, evade-se também para o mundo dos seus sonhos – mas já sem qualquer possibilidade de apaziguamento porque o seu mergulho no inconsciente o deixa horrorizado com as distorções e fissuras irreparáveis que descobre dentro de si próprio. Há decerto indícios dessas distorções no psiquismo dos protagonistas de Almada-Negreiros (o de *Deseja-se mulher* é abandonado pelo seu próprio anjo da guarda), de Branquinho da Fonseca (em *A posição de guerra*, por exemplo, o anjo que tenta socorrer o protagonista é por ele dispensado) e de José Régio (quer em *Jacob e o anjo*, quer em *Mário ou eu próprio – o outro*, o conflito entre *ego* e *alterego* é insolúvel), mas o teatro que melhor encarna esse paradigma é, em Portugal, o de Raul Brandão. Se não, vejamos.

Salta aos olhos, nas peças brandonianas, o "processo de aniquilação do indivíduo na sociedade capitalista", tal como o descreve Mariângela Alves de Lima (2002, p.216) num consistente ensaio sobre "Dramaturgia expressionista". No teatro de Brandão, o homem, aniquilado pela (o)pressão do mundo burguês e do seu imperioso lema do trabalho dignificante, automatizado pelas inquebrantáveis convenções sociais desse mesmo mundo burguês, só reage quando se vê na iminência da morte (como ocorre em *O doido e a morte* e em *O avejão*), ou então pela via da delinquência, do crime e da violên-

---

(2002, p.122), "[...] o Expressionismo e a psicanálise são movimentos que especificam o mal-estar derivado de conflitos ligados à virada do século XX, quando se intensifica o fato de os sujeitos se sentirem reduzidos à função de espectadores da cena do mundo, por serem excluídos como agentes".

cia (lembrem-se de *O rei imaginário* e *Eu sou um homem de bem*). A figura modelar desse tipo de protagonista, tão frequente na dramaturgia expressionista, é em Portugal, sem dúvida, a personagem que dá nome à peça *O gebo e a sombra*. Deformado de corpo e de alma, o Gebo evoca poderosamente o quadro de Edvard Munch e, em cena, parece requerer a interpretação *Schrei* (cf. Fernandes, 2002, p.254). Com efeito, uma encenação fiel aos desígnios do dramaturgo não poderia ser outra que não a que privilegiasse o "grito extático", os

> [...] gestos abruptos e incisivos, a tensão prestes a explodir, a angulosidade dos movimentos de marionete, os impulsos retidos na ação sincopada e frenética, a energia comprimida na imobilidade, a síntese expressiva, a mímica estereotipada, o rosto careteiro e a boca retorcida. (ibidem, p.254)

É o Gebo, que depois de passar três anos na cadeia regressa à casa, violento[2] e ameaçador, e volta costas à mulher e à nora para cair na bebedeira com o filho delinquente (outrora seu antípoda), libertando-se assim dos padrões de conduta que o oprimiram durante a vida inteira – é precisamente esse Gebo, malfadado corcunda que Raul Brandão expôs ao público em 1923, quem anuncia, no teatro português, uma nova revolução: aquela que se processa, antes de tudo, *internamente*, no âmbito da própria subjetividade. É ele, pois, que abre as portas do teatro em Portugal para as expressões mais vincadamente vanguardistas, adeptas também da perspectiva introspectiva, que viriam à cena, pouco depois, com Almada-Negreiros, com Branquinho da Fonseca e com Alfredo Cortez.

---

2 Acerca da agressividade dos protagonistas do teatro expressionista, Mariângela Alves de Lima (2002, p.199) observa que, para os artistas desse movimento, "A violência é também uma força primeva derivada do 'ímpeto universal' e deverá conduzir a um estado edênico, a uma forma de civilização na qual as pessoas 'repousam sobre a areia o dia inteiro, tocando flautas de bambu'". Dessa perspectiva, o ato violento é legítimo fator de transformação social e de geração de um mundo melhor.

Sobram apenas, do nosso elenco, a *Sabina Freire* de Manuel Teixeira-Gomes e as peças juvenis de Mário de Sá-Carneiro, produções que, como vimos, nos primeiros anos do século XX ensaiam desprender-se do teatro naturalista, prenunciando algo do que viriam a ser as tendências da dramaturgia propriamente moderna. Essas peças, se já não evocam o paradigma de Axel, nem podem ainda sugerir decididamente o paradigma de *O grito* (ainda que o vislumbrem, decerto), também já não têm raízes no solo do Romantismo. Se *Sabina Freire*, como dissemos, aponta vigorosamente para a presença incômoda do instinto no mundo civilizado do bom burguês, exacerbando até ao grotesco a força desse instinto na conformação (ou deformação) das personagens (lembre-se que a protagonista sente "na boca dentes de canibal" [Teixeira-Gomes, 1987, p.108]), *Amizade* e *Alma* ostentam, por sua vez, personagens que, à medida que se empenham em ocultar a sua verdadeira face, tornam-se vítimas das suas próprias pulsões psíquicas, desequilibrando-se facilmente no torvelinho do conflito entre o impulso erótico e o impulso de morte.[3] Em qualquer desses casos, a ação dramática tende a deslocar-se do exterior para o interior, para o cerne da consciência individual.

É desse deslocamento que falamos neste livro. É óbvio que depende da amplitude desse deslocamento a inserção mais ou menos decidida das peças no âmbito da dramaturgia moderna. Para falar ainda do teatro pouco moderno de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, é fácil notar que *Amizade* é a única, entre as peças aqui analisadas, que apresenta a pequena família burguesa como reduto de felicidade no qual o indivíduo encontra abrigo seguro e interlocutores que garantem a preservação do diálogo e das relações intersubjetivas. É esta, pois, do nosso repertório a peça que mais próxima está do drama burguês tal como o preconizara Diderot no

3 Analisando os aspectos expressionistas da peça *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, Mariângela Alves de Lima (2002, p.195) constata que no fundo da "turbulência púbere" dos adolescentes protagonistas "não está mais o bom selvagem rousseauniano, mas a integridade psíquica em que latejam, em corrente alternada, o instinto de morte e o instinto erótico [...]".

seu *Discurso sobre a poesia dramática*, em 1758.[4] Em todas as demais, inclusive em *Alma*, do mesmo Sá-Carneiro, os protagonistas mostram-se solitários e desprotegidos, seja no âmbito da sociedade como um todo, seja no interior do pequeno corpo social constituído pela família, seja mesmo no foro íntimo da sua própria dimensão psíquica – dimensão que esses protagonistas, sujeitos socialmente civilizados e naturalmente brutos,[5] descobrem, já agora, irreversivelmente dissociada, desintegrada ela própria.

Excepcional será apenas, nesse contexto, a peça *Meia-noite*, obra-prima da dramaturgia simbolista de D. João da Câmara, na qual um novo reduto familiar é constituído por criaturas órfãs e/ou abandonadas: Romana, a protagonista da peça, vive à margem do mundo, numa mansarda da Sé de Lisboa, na companhia de um velho cônego, que a tem como afilhada, e de outras personagens igualmente abandonadas e solitárias (um sineiro beberrão e um organista atormentado, além dos jovens noivos Lucrécia e Cesário). Nesse reduto, que já não tem obviamente a mesma configuração da família burguesa tradicional, as criaturas humanas, se não são propriamente felizes, ao menos vivem em paz.

Em todas as demais peças que aqui vimos, de Eugénio de Castro, de Manuel Teixeira-Gomes, de Mário de Sá-Carneiro (excetuando-se a peça *Amizade*), de Fernando Pessoa, de António Patrício, de Raul Brandão, de Almada-Negreiros, de Branquinho da Fonseca e de José Régio, o núcleo constituído pela pequena família burguesa já não existe (como em *O marinheiro* e em *D. João e a máscara*, por exemplo) ou então se transformou num inferno que ameaça suprimir o diálogo e as relações entre os sujeitos – como podemos ver, aliás, também nas peças de Ibsen, de Strindberg e de Tchekhov, entre outros grandes mestres da dramaturgia moderna.

---

4 É recomendável, para um bom entendimento do drama burguês desde as suas origens em Denis Diderot e, ainda mais remotamente, no inglês George Lillo, a leitura da *Teoria do drama burguês [século XVIII]* de Peter Szondi (2004).

5 Remeto à leitura do ensaio de Sigmund Freud, "O mal-estar na civilização", inserto em *Obras psicológicas completas* (1996, v.21, p.73-148).

No desfecho de *Deseja-se mulher*, de Almada-Negreiros, há uma alegoria desse inferno na cena surrealista em que uma sereia e um pescador se engalfinham antes de posarem, juntamente com uma sereiazinha recém-nascida, para a máquina do fotógrafo de família. Em *Belkiss*, de Eugénio de Castro, à protagonista só resta morrer depois de ter um filho do Rei Salomão, seu grande amor, que lhe usurpa a guarda da criança. Em *Jacob e o anjo*, de Régio, as relações familiares são verdadeiramente infernais, ainda que não se deem no seio da pequena família burguesa – não por acaso, o protagonista (o Rei) tende a refugiar-se dentro de si próprio e a dialogar com o Bobo, seu *alterego*.

Porém, o exemplo mais reverberante, a nosso ver, continua sendo o do teatro de Raul Brandão, no qual o reduto do pequeno lar burguês revela-se irreversivelmente esfacelado, seja em tom de farsa (como em *O doido e a morte*), seja no tom grave de *O gebo e a sombra*. Nesta, o desfecho não poderia mesmo ser outro senão o do grito de horror que sai da boca de Sofia, a nora do protagonista que passa três anos na cadeia (para se ilibar de um crime que ele não cometera) e que regressa à casa completamente abandalhado: "– Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!" (Brandão, 1986, p.116). A personagem derrotada e perdidamente solitária, que assim grita, já não pertence à esfera romântica, em cujo âmbito os gritos das criaturas humanas ainda eram triunfais e conclamavam a luta e a vingança. É já outro, de fato, o terreno em que se movimentam as almas gêmeas de Sofia, vítimas do mais truculento golpe: o que as quer privar, irrevogavelmente, das prerrogativas da ação e do diálogo. Só lhes resta mesmo o encasulamento. Ou o grito.

Referências

ABEL, L. *Metateatro:* uma visão nova da forma dramática. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. 190p.

ABREU, A. M. de. O jogo das máscaras em três peças em um acto de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.3, p.59-67, dez. 1998.

ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 1123p. (Biblioteca Luso-Brasileira; Série Portuguesa)

ALMEIDA, M. C. R. G. de. *D. João da Câmara:* elementos para o estudo da sua dramaturgia. Lisboa, 1952. 135f. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

ALMEIDA, M. F. *D. João da Câmara:* o dramaturgo. Coimbra, 1945. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

ALVES, M. F. de. *D. João da Câmara*. Lisboa, 1943. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

AMARO, L. Ficha bibliográfica de Branquinho da Fonseca. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.9-12, jan. 1984. 6ª série.

ARENBERG, C. R. *The double as an initiation rite:* a study of Chamisso, Hoffmann, Poe and Dostoiévski. Washington: [s.n.], 1979.

BORJA, L. de. Os nefelibatas. In: GUIMARÃES, F. (Org.). *Ficção e narrativa no simbolismo*. Lisboa: Guimarães, 1988. p.25-43.

BRANCO, J. A. dos S. *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*. Lisboa, 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Nova de Lisboa.

BRANDÃO, J. Eugénio de Castro. *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.106-12, 1947.

BRANDÃO, R. D. João da Câmara. *Situação*, Lisboa, 4 jan. 1919.

______. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986. 193p. (Obras Completas de Raul Brandão, 3)

BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. *Teatro*. Pref. Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugália, [1974?].

______. (Org.). *Antologia de poesia portuguesa:* sécs. XIII-XX. Lisboa: Manuscrito, [198-]. (Poetas de Hoje e de Sempre)

CABREIRA JÚNIOR, T.; SÁ-CARNEIRO, M. de. *Amizade:* peça original em 3 actos. In: CASTEX, F. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de "Amizade"*. Trad. B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971. p.145-243.

CÂMARA, J. da. *O pântano:* drama em 4 actos. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [1894?]. (Biblioteca Dramática Popular, 71)

______. O beijo do Infante. In: ______. *Teatro*. Lisboa: Portugália, 1958. p.215-38.

______. *Os velhos* e *Meia-noite*. Introd. Luiz Francisco Rebello. Porto: Livraria Civilização, 1983. (Cem Anos de Literatura em Língua Portuguesa)

______. *Teatro completo*. Pesq., org., introd. e notas de Rita Martins. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2006. 3v.

CARVALHO, A. F. de. Eugénio de Castro visto por um filistino. *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.29-60, 1947.

CARVALHO, S. de. Apresentação. In: SZONDI, P. *Teoria do drama burguês:* século XVIII. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 9-15. (Cinema, Teatro e Modernidade)

CASAIS MONTEIRO, A. *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*. Pref., org. e notas de Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1995. (Temas Portugueses)

CASTEX, F. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de "Amizade"*. Trad. B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971. 452p.

CASTILHO, G. de. Considerações sobre o itinerário literário do escritor [Branquinho da Fonseca]. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.24-7, jan. 1984. 6ª série.

CASTRO, E. de. *Obras poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2001. v.1. (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 85)

______. *Obras poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2002. v.2. (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 86)

CECCUCCI, P. Mário ou eu próprio – o outro. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.6-7, p.28-33, jun.-dez. 2000.

CESÁRIO VERDE, J. J. O sentimento dum ocidental. In: ______. *O livro de Cesário Verde*. Org. António Capão. Aveiro: Estante, 1989. p.93.

CHASTE, D. Les thèmes symbolistes dans l'oeuvre d'Eugénio de Castro. *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.85-105, 1947.

CIDADE, H. Eugénio de Castro e o "Diamante Negro". *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.61-80, 1947.

COELHO, J. do P. Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa. In: ______. *Ao contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 1976. p.227-33. (Tempo Aberto)

COLOMBINI, D. Almada Negreiros. Separata de: *Boletim do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*, São Paulo, n.1, 1978. 173p.

CORREIA, M. C. A. A. N. *A negação como elemento de teatralidade na obra de Raul Brandão*. Lisboa, 1988. 217f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CRUZ, D. I. Almada Negreiros: a "tragédia da unidade". In: ______. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1983. p.159-62.

______. *Repertório básico de peças de teatro*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1986. 247p.

______. *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. 214p. (Biblioteca Breve, 124)

______. Da *Presença* e de outros modernismos. In: ______. *História do teatro português*. Lisboa: Verbo, 2001. p.285-302.

CURTO, R. *A propósito do centenário de D. João da Câmara*. Lisboa: Academia das Ciências, 1952.

DAICHES, D. A crítica e a sociologia. In: ______. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. T. Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p.349-64.

DANTAS, J. Eugénio de Castro. *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.81-4, 1947.

DIAS, C. M. Sabina Freire. In: TEIXEIRA-GOMES, M. *Sabina Freire:* comédia em 3 actos. Com um estudo crítico de Carlos Malheiro Dias, prefácio de Urbano Tavares Rodrigues e notas de Urbano Tavares Rodrigues, Helena Carvalhão Buescu e Vítor Wladimiro Ferreira. 4.ed. Venda Nova: Bertrand, 1987. p.181-99. (Obras Completas de M. Teixeira-Gomes, 4)

DIAS, M. T. Cronologia da vida e obra de Mário de Sá-Carneiro. In: *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1990.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apres. e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Elogio da Filosofia)

EXPOSIÇÃO comemorativa do primeiro centenário do nascimento de D. João da Câmara. Lisboa: Câmara Municipal, 1952.

FARIA, J. de. À sombra de D. João da Câmara. In: CÂMARA, J. da. *Teatro*. Lisboa: Portugália, 1958. p.239-46.

FERNANDES, S. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.223-85. (Stylus, 11)

FERNANDEZ BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p.261-88.

FERREIRA, D. M. Branquinho da Fonseca: percurso biográfico. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.5-8, jan. 1984. 6ª série.

______. (Orient.); GRILO, N. A. (Org.). Antologia de textos críticos sobre Branquinho da Fonseca. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.52-6, jan. 1984. 6ª série.

FERREIRA, J. G. *A memória das palavras I* (ou o gosto de falar de mim). 4.ed. Lisboa: Moraes, 1979. (Obras Completas de José Gomes Ferreira, 3)

FERREIRA, V. W. A primeira representação da *Sabina Freire*. In: TEIXEIRA-GOMES, M. *Sabina Freire:* comédia em 3 actos. 4. ed. Venda Nova: Bertrand, 1987. p.216-7. (Obras Completas de M. Teixeira-Gomes, 4)

FRANÇA, M. I. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.121-44. (Stylus, 11)

FREIRE, N. Notas de leitura. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.28-31, jan. 1984. 6ª série.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: ______. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:* edição *standard* brasileira. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.21, p.73-148.

______. *Textos essenciais da psicanálise:* a estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia. 2.ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001. v.3. (Biblioteca Universitária, 53)

GALHOZ, M. A. Biobibliografia essencial de José Régio. In: ______. *Catorze ensaios sobre José Régio seguidos de uma biobibliografia essencial*. Lisboa: Cosmos, 1996a. p.141-50.

______. Notas a Jacob e o anjo. In: ______. *Catorze ensaios sobre José Régio seguidos de uma biobibliografia essencial*. Lisboa: Cosmos, 1996b. p.37-45.

______. Sobre Benilde. In: ______. *Catorze ensaios sobre José Régio seguidos de uma biobibliografia essencial*. Lisboa: Cosmos, 1996c. p.125-40.

GASPAR, L. M.; JORGE, M. Raul Brandão: cronologia. *Ler*, Lisboa, n.52, p.52-4, 2001.

GASPAR SIMÕES, J. José de Almada Negreiros: "deseja-se mulher": espectáculo em 3 actos e 7 quadros. In: ______. *Crítica VI:* o teatro contemporâneo (1942-1982). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985a. p.125-33.

______. José Régio: Três peças em um acto: três máscaras, o meu caso, Mário ou eu próprio – o outro. In: ______. *Crítica VI:* o teatro contemporâneo (1942-1982). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985b. p.77-81.

GASSNER, J. *Mestres do teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 48)

GONZÁLEZ-BLANCO, A. Eugénio de Castro. In: CASTRO, E. de. *Obras poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2002. p.37-116. v.2.

GUIMARÃES, F. Entre vanguarda e tradição: da "Presença" à "Revista de Portugal" de Vitorino Nemésio. In: ______. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992. p.137-64.

GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Stylus, 11)

HANSSEN, J.-M. Factos: Hedda Gabler. Disponível em: <http://www.noruega.org.pt/ibsen/plays/gabler/facts.htm>. Acesso em 24 fev. 2008.

HAUSER, A. Naturalismo e impressionismo. In: ______. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.727-955. (Paidéia)

HOURCADE, P. O ensaio e a crítica na Presença. Trad. Luiza Neto Jorge. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.38, p.20-28, jul. 1977.

IBSEN, H. *Hedda Gabler*. Trad. Freire de Andrade. Lisboa: Editorial Presença, [196?]. 236p. (Presença, 41)

JÚDICE, N. *A era do "Orpheu"*. Lisboa: Teorema, 1986. (Terra Nostra). 147p.

KEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. [S.l.]: University of Arizona, Press Tucson, 1972.

KRISTEVA, J. Don Juan ou amar poder. In: ______. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.225-42.

LISBOA, E. José Régio e Raul Brandão: afinidades e contrastes electivos. In: COLÓQUIO AO ENCONTRO DE RAUL BRANDÃO, 1999, Porto. *Actas...* Porto: Centro Regional do Porto; Universidade Católica Portuguesa; Lello Editores, 2000. p.497-502.

LISBOA, M. M. Benilde ou o deus-pai: dilemas de deus e do diabo. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.1, p.51-7, dez. 1997.

LOPES, N. *O exilado de Bougie:* perfil de Teixeira-Gomes. Com um estudo de João de Barros. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1942. 302p.

LIMA, M. A. de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.189-221. (Stylus, 11)

LISBOA, E. "Presença" prudente. In: ______. *Poesia portuguesa:* do "Orpheu" ao neorrealismo. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. p.49-90. (Biblioteca Breve, 55)

______. *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001. 94p. (Essencial, 54)

LISBOA FILHO, E. O teatro de D. João da Câmara. Separata de: *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, Lisbonne, v.5, n.2, 1954.

LOPES, M. T. R. *Fernando Pessoa et le drame symboliste:* héritage et création. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

LOURENÇO, E. "Presença" ou a contrarrevolução do modernismo português? In: ______. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003. p.131-54.

LOURENÇO, J. F. Para que é preciso um nome? In: PESSOA, F. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Ulisseia, 1985, p.27-90.

MACHADO, Á. M. A poesia da presença ou a retórica do eu. *Colóquio--Letras*, Lisboa, n.38, p.5-12, jul. 1977.

MARINHO, M. de F. A viagem no drama estático *O marinheiro*. *Persona*, Porto, n.9, p.28-31, out. 1983.

MARQUES, J. M. A problemática do duplo em Mário ou eu próprio – o outro. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.1, p.58-62, dez. 1997.

MARTINES, E. Introdução. In: ______. (Org.). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998. p.9-56. v.2. (Estudos)

MARTINS, A. (Org.). *Antologia de Eugénio de Castro*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987. 296p. (Biblioteca de Autores Portugueses)

MARTINS, R. Introdução. In: CÂMARA, J. da. *Teatro completo*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006. p.7-43. v.1.

MIRANDA, O. de. Teatro: o novo livro de Raul Brandão. *De teatro: revista de teatro e música*, Lisboa, n.13, p.xvi, set. 1923.

MORÃO, P. *Salomé* de Eugénio de Castro. In: COLÓQUIO CENTENÁRIO DA PUBLICAÇÃO DE OARISTOS DE EUGÉNIO DE CASTRO, 1990, Paris. *Actas*... Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999. p.21-6.

MOURÃO-FERREIRA, D. *Aspectos da obra de M. Teixeira-Gomes*. Lisboa: Portugália, 1961.

______. Nota sobre o teatro de Raul Brandão. In: ______. *Tópicos de crítica e de história literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969. p.109-16.

______. (Org. e pref.). *Presença:* folha de arte e crítica. Edição fac-símile compacta. Lisboa: Contexto, 1993.

NEMÉSIO, V. Perfil de Eugénio de Castro. *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Coimbra, v.109, p.5-28, 1947.

OLIVEIRA, F. M. *O destino da mimese e a voz do palco:* o teatro português moderno. Coimbra, 1996. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

OSÓRIO MATEUS, J. A. Todo e qualquer teatro: Branquinho da Fonseca. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.32, p.61-6, jul. 1976.

______. José Régio: uma poética do teatro. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.38, p.30-8, jul. 1977.

______. Manuel Teixeira-Gomes: Sabina Freire. In: ______. *De teatro e outras escritas*. Org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera; Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2002a. p.328-31.

______. O baile de Sabina. In: ______. *De teatro e outras escritas*. Org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera: Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2002b. p.430-1.

______. Um lugar vazio. In: ______. *De teatro e outras escritas*. Org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera; Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2002c. p.314-7.

PASTA JÚNIOR, J. A. Apresentação. In: SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.9-20.

PATRÍCIO, A. *D. João e a máscara:* uma fábula trágica. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972. (Obras Completas de António Patrício, 2)

PESSOA, F. O marinheiro: drama estático em um quadro. In: ______. *Poemas escolhidos*. Sel. e apres. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. p.147-65. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 21)

______. *Fausto:* tragédia subjectiva. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988. 223p.

______. Carta a Adolfo Casais Monteiro. In: ______. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994. p.294-6. (Ler Pessoa, 1)

PETRUS (Coord.). *Os modernistas portugueses:* escritos públicos, proclamações e manifestos: do Orpheu à Presença. Porto: C.E.P., 1954. v.1. (Textos Universais)

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. p.433-4.

PIMENTEL, F. J. V. *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX:* D. João da Câmara, um caso exemplar. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

PIRANDELLO, L. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Brutus D. G. Pedreira. In: ______. *Teatro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p.1-118. (Teatro Hoje, 22)

PIRES, D. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XIX*. Lisboa: Contexto, 1986.

PLATÃO. O banquete. In: ______. *Diálogos*. Trad. e notas José Cavalcante de Souza. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.7-53. (Os Pensadores)

PONCE DE LEÃO, A. C. *Se Gil Vicente voltasse*... Lisboa: [s.n.], 1917. 127p.

RANK, O. *Don Juan et le Double*. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautman. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001. 240p. (Petite Bibliothèque Payot, 23)

REBELLO, L. F. *D. João da Câmara e os caminhos do teatro português*. Lisboa: Edição do Autor, Contraponto, [1961?]. (Teatro no Bolso, 15)

______. (Org.). *Teatro português do romantismo aos nossos dias:* cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa. Lisboa: Círculo do Livro, 1961. v.2.

______. Prefácio. In: BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. *Teatro*. 2.ed. Lisboa: Portugália, [1974?]. p.7-37.

______. Introdução. In: CÂMARA, J. da. *Os velhos* e *Meia-noite*. Porto: Livraria Civilização, 1983. p.7-25.

______. *100 anos de teatro português* (1880-1980). Porto: Brasília Ed., 1984.

______. Nota introdutória. In: SÁ-CARNEIRO, M.; PONCE DE LEÃO, A. C. *Alma*. Lisboa: Rolim, 1987. p.7-24.

______. José Régio: evocação do dramaturgo. In: ______. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994a. p.201-4.

______. Omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros. In: ______. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994b. p.131-46. (Temas Portugueses)

______. Um teatro de dor e de sonho. In: ______. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994c. p.67-104. (Temas Portugueses)

______. O teatro português, da ditadura à liberdade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"*, Araraquara, n.17-8, p.75-84, jan.-dez.2000.

RÉGIO, J. Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca. In: ESPANCA, F. *Sonetos completos*. 7.ed. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946. p.v-xv.

______. Mário ou eu próprio – o outro. In: ______. *Três peças em um acto*. Lisboa: Portugália, 1957. p.89-114.

______. *Jacob e o anjo:* mistério em três actos, um prólogo e um epílogo. 3.ed. Lisboa: Portugália, 1964. 189p. (Obras Completas de José Régio)

______. Vistas sobre o teatro. In: ______. *Três ensaios sobre arte*. Lisboa: Portugália, 1967. p.104-70.

______. *Três peças em um acto*. 2.ed. Lisboa: Portugália, 1969. 157p. (Obras Completas de José Régio)
______. Cartas inéditas para Branquinho da Fonseca. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.38, p.55-61, jul. 1977a.
______. *Páginas de doutrina e crítica da "presença"*. Porto: Brasília Ed., 1977b. 365p. (Obras Completas)
______. *El-rei Sebastião:* poema espectacular em três actos. 2.ed. Porto: Brasília Ed., 1978a. 195p. (Obras Completas de José Régio)
______. Nota preambular. In: ______. *El-rei Sebastião:* poema espectacular em três actos. 2.ed. Porto: Brasília Ed., 1978b. p.ix-xv.
______. *Benilde ou a virgem-mãe:* drama em três actos. 3.ed. Porto: Brasília Ed., 1983. 187p. (Obras Completas de José Régio)
______. *A salvação do mundo:* tragicomédia em três actos. 3.ed. Porto: Brasília Ed., 1984. 252p. (Obras Completas de José Régio)
REIS, M. A. As ficções de Almada. In: ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. *Obras completas:* contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993. p.9-18. v.4.
ROBICHEZ, J. *Le Symbolisme au théâtre:* Lugné-Poe et les débuts de l'OEuvre. Paris: L'Arche, 1957.
ROCHA, A.; BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. (Dir.). *Sinal*, Coimbra, n.1, 1930.
ROCHA, C. *Máscaras de Narciso:* estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. 278p.
RODRIGUES, U. T. *Manuel Teixeira-Gomes:* introdução ao estudo da sua obra. Lisboa: Portugália, 1950.
______. José Régio em Paris. In: ______. *Noites de teatro*. Lisboa: Ática, 1961a. p.27-35. v.1.
______. O gebo e a sombra: o mal e a dor no mundo dos humilhados. In: ______. *Noites de teatro*. Lisboa: Ática, 1961b. p.113-20. v.2. (Ensaio)
______. *M. Teixeira-Gomes:* o discurso do desejo. Lisboa: Edições 70, 1982. 442p. (Signos, 41)
______. *Teixeira-Gomes e a cultura francesa*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais, 1983.
______. Prefácio. In: TEIXEIRA-GOMES, M. *Sabina Freire:* comédia em 3 actos. 4.ed. Venda Nova: Bertrand, 1987. p.7-10.
RODRIGUES FILHO, J. M. *O barão, de Branquinho da Fonseca:* de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2v. e anexos.

ROGERS, R. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *Juvenília dramática*. Introd. Manuela Nogueira e nota de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1995a.

______. *Obra completa*. Introd. e Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: 1995b. 1101p.

SÁ-CARNEIRO, M. de; PONCE DE LEÃO, A. C. *Alma*. Com nota introdutória de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Rolim, 1987.

SAMPAIO, A. F. de. *D. João da Câmara:* a sua vida e a sua obra. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias, 1926. (Coleção Patrícia)

SANTOS, E. R. dos. Ideias expressionistas no teatro de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.3, p.54-8, dez. 1998.

SEABRA PEREIRA, J. C. Raul Brandão e o legado do expressionismo. In: ______. *História crítica da literatura portuguesa:* do fim-de-século ao Modernismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. p.267-311. v.7.

______. Eugénio de Castro e a instituição literária. In: COLÓQUIO CENTENÁRIO DA PUBLICAÇÃO DE OARISTOS DE EUGÉNIO DE CASTRO, 1990, Paris. *Actas*... Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999. p.13-20.

SENA, J. de. Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras. In: ______. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973. p.187-99.

______. Almada Negreiros poeta. In: ______. *Estudos de literatura portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.231-50.

______. 5º espectáculo "essencialista" Teatro-Estúdio do Salitre. In: ______. *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989. p.82.

SIMÕES, M. O duplo obscuro, ou seja, a tensão entre o ser e o parecer no teatro de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.6-7, p.36-9, jun.-dez. 2000.

STRINDBERG, A. Prefácio a *Menina Júlia*. In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. (Orgs.). *Estética teatral:* textos de Platão a Brecht. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p.355-7.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

______. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TEIXEIRA-GOMES, M. *Sabina Freire:* comédia em 3 actos. 4.ed. Venda Nova: Bertrand, 1987.

TRIGUEIROS, L. F. Urgência de uma releitura. *Boletim cultural*, Lisboa, n.1, p.16-8, jan. 1984. 6ª série.

VIÇOSO, V. *A máscara e o sonho:* vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999. 413p. (Cosmos Literatura, 42)

WILSON, E. *O castelo de Axel:* estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p.

Na história literária, o lugar de origem de um sujeito isolado, cuja solidão toca frequentemente as raias da misantropia, é precisamente o Simbolismo, o Decadentismo e o Impressionismo, origem da crise da forma dramática. O paradigma desse misantropo radical é Axel, protagonista do drama homônimo de Villiers de l'Isle-Adam, que renuncia à vida para não ver frustrados seus sonhos.

É esse o modelo de conduta que parece estar na gênese das mais interessantes personagens do teatro moderno português, que produziu desde 1894 até à década de 1950 um "lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática". A teoria que norteia Renata Soares Junqueira é a teoria do drama moderno, de Peter Szondi.

É por essa trilha que a autora ilumina uma das mais relevantes vertentes desse teatro, qual seja, a da introspecção psicológica: ali tudo o que se passa (ou o que não se passa) em cena parece derivar de projeções psíquicas de um sujeito – um protagonista, ou antes um "Eu" complexo que se revela sempre multifacetado e frequentemente dissociado em *ego* e *alterego*.

Renata Soares Junqueira é bacharel (1987), mestre (1992) e doutora (2000) em Letras, na área de Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e livre-docente (2010) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), onde desde 1994 ensina Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras (FCL), *campus* de Araraquara.

ISBN 978-85-393-0477-6